Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel Materialien zur Weltgerichtsikonographie

Rupert Schreiner

Diss. München
1979

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel

Materialien zur Weltgerichtsikonographie

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Rupert Schreiner

aus

München

Uni - Druck, Novotny & Söllner, München
1983

Referent: Prof. Dr. Marcell Restle
Korreferent: Prof. Dr. Klaus Wessel
Tag der mündlichen Prüfung: 14.2.1979

Vorbemerkung zur gedruckten Fassung

Seit dem Abschluß des Manuskripts im Herbst des Jahres 1978 sind einige Publikationen erschienen, bzw in Bibliotheken benutzbar geworden, die zu einer verbesserten Materialkenntnis und zur Deutung beitragen. Der Verfasser fand auch noch vereinzelt ältere Literatur, die ihm bei früheren Recherchen entgangen war. Glücklicherweise wurde er aber in seinen Beobachtungen und Aussagen so weitgehend bestätigt, daß eine Umformulierung der Arbeit unnötig war. Bis auf minimale Korrekturen entsprechen Text und Anmerkungen der ursprünglichen Fassung.

Die Aktualisierung erfolgt über Ergänzungen zu den Anmerkungen. Die im Anhang gekennzeichneten Nummern (*) verweisen auf Ergänzungsteile nach den jeweiligen Kapitelabschnitten. In einzelnen hervorgehobenen Fällen (**) wird der Benutzer darauf hingewiesen, daß dem Verfasser diese Ergänzungen besonders wichtig erscheinen. Leider gab es keine Möglichkeit, den Bildanhang ebenfalls zu drucken. Die weitaus meisten Beispiele sind aber über die Literatur gut zugänglich.

Der Verfasser hofft, daß die Vorbereitung der Materialien dereinst mithelfen wird, eine auf verbesserter Materialkenntnis aufgebaute Geschichte der Weltgerichtsikonographie, einschließlich eines aufwendigen Abbildungsteiles, erscheinen zu lassen. Eine erst neulich publizierte Abhandlung zur Frühgeschichte der Weltgerichtsdarstellung, siehe II, Anm 2', zeigt deutlich, daß vielfach noch auf der Basis älterer geläufiger, aber ergänzungsbedürftiger Literatur über eines der wichtigsten und verbreitetsten Motive der christlichen Ikonographie gearbeitet wird.

Regensburg, im Januar 1983

Zur Entstehung dieser Schrift

Der Verfasser kann die Ursprünge seiner Spezialisierung und dieser Arbeit nicht mehr ergründen. Zwei Personen haben aber mit Sicherheit seinen Studiengang beeinflußt: Sein Lehrer Professor Marcell Restle, der ihn für die Problematik des Ost-West-Verhältnisses der mittelalterlichen Kunst begeisterte, und Frau Gertrud Schiller, die ihn langsam aber stetig für die, vom Universitätsbetrieb vernachlässigte, Disziplin der christlichen Ikonographie gewinnen konnte.

Eher zufällig stieß er dann auf die Bilderwelt des Jüngsten Gerichts und entdeckte die Eignung dieses komplizierten Bildtyps für Untersuchungen von Motivwanderungen als Ergebnis kulturellen Einflusses. Nach anfänglichen Hoffnungen, an der Geschichte der Weltgerichtsikonographie weiterzuschreiben, kam die Entdeckung der Unzulänglichkeit der benötigten Spezialliteratur. Die größten Übel waren die Ungenauigkeiten der Beschreibungen, veralteter und durch Neufunde gegenstandslos gewordener Gelehrtenstreit, verständliche Überbetonung der zentralen Motive, Vernachlässigung der Seitenmotive und ihrer Details und, vielleicht der ärgste Mangel, die unsystematische und unchronologische Methodik vieler Abhandlungen.

So hieß es, wieder an den Anfang gehen und nach dem Ursprung der Bildvorstellung und der Herkunft einzelner Motive fragen. Deshalb blieb die Arbeit ein Torso, äußerlich zwar abgeschlossen, aber innerlich nur Einzelaspekte entlang der Bildgeschichte behandelnd. Viele Fragen blieben noch offen oder unberührt. Der Verfasser hat aber die Hoffnung, selbst, zumindest teilweise, an den aufgeworfenen oder liegengebliebenen Problemen der Motivforschung, der Kunsttopographie und der Topologie von Bildtypen weiterarbeiten zu können.

Es ist nicht möglich, hier alle Personen und Institutionen aufzuzählen, die geholfen haben, diese Arbeit zu realisieren, aber dem Verfasser ist es eine liebe Pflicht, wenigstens jene zu erwähnen, die ihm besonders behilflich waren.
Dies sind Herr Professor Restle und Herr Dr. Heinz Jürgen Sauermost, die ihm, auch in Momenten der Niedergeschlagenheit, wieder Kraft und Zuversicht gaben, Frau Schiller, deren ikonographisches Archiv ihm den Einstieg erleichtert hat, und Herr Horst Schreiter im Fotolabor des Kunsthistorischen Institutes der Universität München, ohne den manches praktische Problem nicht hätte gelöst werden können.
Zu besonderem Dank verpflichtet ist der Autor dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, dem Kunsthistorischen Institut in

Florenz und der Bibliotheca Hertziana in Rom, mit ihren unersetzlichen Bibliotheken und Fototheken, weiters der Bayerischen Staatsbibliothek und ihrer Fernleihstelle, die manche Reise ersparen half, der Vatikanischen Bibliothek, die ein Exemplar des Princeton Index of Art zugänglich machte, sowie der Bibliothek und den Instituten der Universität München für Anglistik, Archäologie, Byzantinische und Neugriechische Philologie, Evangelische und Katholische Theologie, Kunstgeschichte und Mittellatein. In diesen Dank sind alle Mitarbeiter der genannten Institutionen eingeschlossen.
Zuletzt sei jene Person genannt, ohne die kein Kapitel der Arbeit vollendet worden wäre, die Ehefrau des Verfassers, Margaret Elizabeth Schreiner-Nylund. Nur ihrer Hilfe auf Reisen, ihrer Geduld und Ausdauer ist das Zustandekommen zu verdanken. Durch ihre Erwerbstätigkeit schließlich konnte die Arbeit nach Ablauf der Graduiertenförderung ohne große Schwierigkeiten zuende geführt werden. Ihr sei daher diese Arbeit auch gewidmet.

München, im Oktober des Jahres 1978

UNIV. LEIDEN BIBL.

Inhaltsverzeichnis

In Ermangelung eines Registers ist das Inhaltsverzeichnis stark gegliedert und mit Orts- bzw. Kurzangaben der wichtigsten, in den einzelnen Abschnitten behandelten, Denkmäler und Hinweisen auf vom Grundbestand abweichende Motive versehen.

Teil 1 (Text)

Kapitel I: Kloster Santa Maria Donnaregina, Geschichte und Bestand

A Das Kloster und seine Kunstwerke 1

B Die Königin Maria und ihre Familie 3

C Die Königin Maria und ihre Stiftung 4

D Das Weltgerichtsfresko 7

Kapitel II: Byzanz und der christliche Osten 11

A Die Denkmäler im byzantinischen Reich 11
(Liste reichsbyzantinischer Denkmäler S 12 f)

B Der allgemeine Begriff "Byzanz" und das Weltgerichtsbild 13

C Die ältesten Darstellungen 14
(Kastoria, Hagios Stephanos / Paris BN grec 923)

D Der elementare Motivschatz des 11. Jahrhunderts 15
(Aufschlüsselung der Denkmäler nach A und C)

E Die Bibel als Quelle der Weltgerichtsikonographie 19

F Frühe literarische Kompilationen 20
(Apokryphen und Gerichtspredigten von "Pseudo-Ephraem")

G Frühe Zeugnisseund ihr Wert für die Entstehungsfrage 22

H Frühe Darstellungen in den Randbereichen 23
(Gülü Dere, Ayvalı Kilise / Ihlara, Kokar Kilise / Tatev / Achtamar / Oromos)

I Nebentraditionen und Sondermotive 25
(Georgien / Nikorzminda / Venedig S. Lazaro Nr 141/102 / armenische Handschriften / Ihlara: Yılanlı Kilise, Pürenli Seki Kilise, Eğri Taş Kilise // Die Patriarchentrias und die Strafe am sündigen Glied)

K Das 12. Jahrhundert 30
(Kakopetria / Verluste in Rußland / Staraja Ladoga / Kiew, Kirillov Kloster / Vladimir, Himmelfahrtskathedrale, Demetrius-Kathedrale / Neredica / Garda (Gotland) / Bačkovo / Vardizia / Mani, Michaels- und Theotokoskirche / Kastoria, Panagia Mavriotissa / Athos Iberon Ms 463)

L Der Fall von Konstantinopel 1204 und die Folgen 34
(Abgelegene Denkmäler / Studenica / Mileševa / Sopočani / Manastir)

M Die Denkmäler in den Randbereichen 36
(Kalyvia-Kouvara, Peterskirche, Georgskirche / Kalamos / Karş Kilise / Ortaköy / Trapezunt / Evangeliare des Thoros Roslin)

N Die großen Werke der paläologischen Malerei 39
(Mistra / Chora-Kirche / Prizren / Pskov / Archanes / Gračanica)

O Das Zerbrechen der Tradition 44
(Asinou / Dečani / Ochrid, Hagia Sophia, Sv. Kliment / Evangeliar des Ivan Alexandar / Nabaktevi / Berlin Kupferstich-Kab. 78 A 9)

P Das Weiterleben der orthodoxen Bildvorstellung 48
(Moldauklöster und russische Ikonen)

Q Rückblick: Die Motivgruppen und ihr Auftreten 49

R Konsequenzen 51
(Das "byzantinische" Elfenbein in London)

Kapitel III: Der Westen ohne Italien

1 Die Anfänge der Weltgerichtsikonographie 54

A Die ältesten Darstellungen 54
(Jouarre / Irische Handschriften in St. Gallen und Turin / Müstair / Elfenbein London VAM / Utrecht-Psalter / Stuttgart Psalter / Apokalypsen von Trier und Cambrai // Höllenrachen und Höllenbilder)

B Irland und England bis um das Jahr Eintausend 57
(Bibelkreuze von Kells, Monasterboice, Clonmacnois, Arboe, Durrow / Athelstan Psalter / Aethelwold Benediktionale / Elfenbein Cambridge)

C Das Weltgericht in der Kunst der Reichenau 59
(Perikopenbuch Heinrichs II. / Bamberger Apokalypse / Bernulphus-Codex / Burgfelden / Reichenau-Oberzell / Karlsruhe Aug Perg CLXI)

D Vereinzelte deutsche Denkmäler 60
(Bremen / Essen / Idensen / Freckenhorst)

E Romanische englische Darstellungen 61
(Liber Vitae von Winchester / Gunhild-Kreuz / Clayton / Cambridge Pembroke Coll. Ms. 120)

F Die iberische Halbinsel 61
(Die "Beatus-Apokalypsen" und das Problem der Apokalypsenillustration / Farfa-Bibel / S. Maria de Tahull)

G Frankreich in der Frühe des Mittelalters 63
(Saint-Savin-sur-Gartempe / Toulouse, Notre-Dame-la-Daurade)

H Die Motive der frühen Darstellungen 63

2 Die Weltgerichtsportale und die Entstehung des gotischen Weltgerichts in Frankreich 68

A Die romanischen Portale 68
(Beaulieu / Conques / Mâcon / Autun // Das Höllenbild im Weltgericht)

B Die kleinen plastischen Werke 69
(Moissac / Aulnay-de-Saintonge / Argenton-Château / Saint-Jouin-de-Marnes / Saintes / Chavigny / Martel / Espalion / Etampes // Die Nebenikonographie)

C Die Vorläufer der hochgotischen Gerichtsportale 71
(Saint-Denis / Ivry-la-Bataille / Laon / Arles)

D Das gotische Weltgerichtsportal 73
(Chartres / Notre-Dame de Paris /Amiens / Reims / Rampillon / Poitiers / Bordeaux, St.-Seurin, St.-André / Dax / Bazas / St. Emilion, Collégiale, Eglise Monolithe / Bourges / Bayonne/ Rouen)

E Die Monumentalmalerei 76
(Die Glasfenster von Chartres, Bourges und Poitiers / Saint-Plancard / Saint-Loup-de-Naud / Lagrasse / Tournous ua // Die Himmlischen Wohnungen)

F Die französische Buchmalerei und die Kleinkunst 78
(Amiens BM 19 / New York PML 44 / Paris Arsenal 1186 / Inge-

borg-Psalter (Chantilly) / Vaticana lat 120 / Lyon BM 539 / Beaune BM 39 / Arras BM 38 / Paris Mazarin 870 / Paris Sainte-Geneviève 1273 / Paris BN Nouv acq fr 4509, lat 11 907 / Leningrad Lat An I 78 / Toulouse BM 91 / Elfenbeinreliefs)

G Merkmale der französischen Darstellungen 81

H Die Visionsliteratur und die Weltgerichtsikonographie 82

I Das Umfeld Frankreichs 84
(Santiago / Sanguesa / Tudela / Burgos / Leõn / Payerne / Romainmôtier / Straßburger Münster, Engelspfeiler, Südl. Westportal / Abū-Gosh)

3 England und Nordeuropa 87

A Der Übergang von der Romanik zur Gotik in England 87
(Winchester Psalter / Hardham / Master Plaque (VAM) / Lincoln / York Minster Doom / Chaldon / Paris BN lat 10 433)

B Die frühgotischen Darstellungen 90
(New York PML 16 / Fresken / Cambridge Trinity Coll. Ms B.11.4 / München Clm. 835 / Worcester // Höllenbilder und die Visio Sancti Pauli)

C De Brailes und das Weltgericht der Hochgotik 92
(Cambridge Fitzwilliam Mus. Ms. 330 / Baltimore Walters Art Gall. Ms. 500 / Wells / Fresken)

D Der Übergang zum Spätmittelalter 94
(Hereford Mappa Mundi / London BL Add 38 116, Queen Mary Psalter)

E Eigenarten der englischen Gerichtsbilder 95

F Die Darstellungen im Königreich Dänemark 96
(Finja / Roskilde / Raasted / Asmundtorp)

G Der unbekannte Norden 96
(Stabkirche von Wang / Byzantinismen in Sundre und auf Island)

4 Das mittelalterliche Weltgericht in den deutschsprachigen Landen 97

A Die Spätromanik 98
(Kassel Landesbibl. Fol.theol. 59 / Gröninger Empore / Beckum)

B Die Weltgerichtsikonographie in der Maas-Kunst 99
(Lektionar von Sint Truiden / New York Arenberg Tript. / Kreuz-

reliquiare aus Lüttich / Maastricht / Klosterneuburg / Einzelblatt in Metz // Wundmal-Christus mit Leidenswerkzeugen)

C Die byzantinische Welle in Deutschland 101
(München Psalter der Graph. Slg. / Hortus Deliciarum / Trier Dombibl. 142 / Wolfenbüttel HAB Helmst 65)

D Das Weltgericht in der Monumentalplastik 104
(Bamberg / Mainz, Westlettnerfragmente, Reste aus der Liebfrauenkirche / Gelnhausen)

E Gotische Weltgerichtsfresken 106
(Alpirsbach / Boppard / Köln, St. Gereon / Tulln / Paring bei Regensburg / Innsbruck Ferdinandeum Serfauser Reliquienschrein / Karden / Sinzig / Niedermendig / Sargenroth / Brauweiler / Maria Gail / Wiener Neustadt / Ramersdorf bei Bonn / Wetzlar / Steyregg / Peterspay / Alken / Bergheim-Sieg / Dobersberg / Feistritz ob Grades / Bludesch-Zitz / Serfaus / Wien, Michaelerkirche)

F Die süddeutschen Gerichtsportale 108
(Freiburg / Rottweil / Nürnberg, St. Lorenz / Augsburg / Schwäbisch Gmünd / Ulm / Esslingen / Nürnberg, St. Sebald)

G Deutsche Buchmalerei der Gotik 110
(Stuttgart, Landgrafenpsalter / Cividale, Elisabethpsalter / Wolfenbüttel HAB Helmst 521 // Der Gewandschlitz für die Brustwunde // Paris BN Nouv acq lat 3102 / Donaueschingen 309 / Zwettl 204 / Bamberger Psalter Bibl 48 / St. Gallen 402 / Nürnberg, Stadtbibl. Solger I.2.40 / Liverpool 12 004 / Berlin-West, Heisterbacher Bibel / Breslau, "Schlesischer Psalter"/ Turin, Missale Rovere / New York PML 280 / München Clm. 2641 / Besançon BM 54 / Harburg I.2. 4° 24 / Melk 1833 / München Clm 3900 / Oxford Keble Coll. / Oxford Bodleiana Liturg. 396 / Krakau Sucha-Bibel)

H Eigenarten des deutschen Gerichtsbildes 113
(Honorius Augustodunensis und die Ankleideszenen der Auferstehenden)

5 Das "europäische" Weltgericht 113

Kapitel IV: Das mittelalterliche Gerichtsbild Italiens 115

A Die ältesten Denkmäler 115
(Spigno Monferrato / Sant'Angelo in Formis / San Pietro ad

Montes / Negrentino / Verona, S. Zeno, Portal)

B Die Auseinandersetzung mit Importgut im 12. Jahrhundert 117
(Oleggio / Farfa / Rom, S. Benedetto in Piscinula / Berlin-West, Hamilton-Psalter / Otranto / Berlin-W, Skulpturenabt., südital. Kapitell / Torcello / "byz." Elfenbein / Parma Baptisterium)

C Die Etablierung eines italienischen Gerichtstyps 121
(Rom, S. Giovanni a Porta Latina / Pianella / Riva San Vitale / Fornovo di Taro / Vaticana, Veroneser Bibel / Verona, S. Zeno, Giebel / Vicenza / Sommacampagna / Lugano)

D Das Gerichtsbild des 13. Jahrhunderts 125
(Perugia, S. Próspero / Gerichtstafel der Vatikanischen Pinakothek / Rom, SS. Quattro Coronati / Filettino / Novalesa / Mantua)

E Das Weltgericht in den Abruzzen 129
(Bominaco / Fossa / Pescosan Sonesco Nuovo / Moscufo / Ronzano)

F Werke der Plastik 131
(Pisa, Baptisteriumskanzel / Siena, Domkanzel / Ferrara)

G Das späte 13. Jahrhundert 134
(Bergamo / Perugia, S. Bevignate / Verona, S. Zeno, Votivfresko / Bologna / Fidenza / Florenz, Baptisterium)

H Tafel- und Buchmalerei im 13. Jahrhundert 137
(Cleveland / Grosseto / Pistoia, Graduale / New York PML 273 / Venedig Coll. Cini / Berlin ehem. Slg. Berkenrath)

I Die Zeit um 1300. Abschluß und Höhepunkt 140
(Rom, S. Cecilia in Trastevere, Stimigliano, S. Maria in Vescovio / Pistoia, S. Andrea / Florenz BML Plut. 25.3 / Gemona / Cremona / Genua / Siena, spedale / Berlin-West, Gemäldegal.)

K Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts 145
(Padua, Arenakapelle / "Kopien" von Padua / Brescia / Rimini / Pisa, Domkanzel)

L Die Zeit der Donnaregina 149
(Brindisi / Soleto / Orvieto / Assisi)

M Die kleinen Darstellungen aus dem frühen 14. Jahrhundert 150
(Veneto - Rimini - Romagna - Toskana // Bonaventuras "Arbor Vitae")

N Ein vorläufiger Abschluß 153
(Verweis auf jüngere Denkmäler und Dante)

Kapitel V: Das Weltgerichtsfresko in S. Maria Donnaregina, Voraussetzungen und Parallelen 156

A Die Struktur 156

B Der Motivschatz 157

Teil 2 (Abkürzungen, Anmerkungen und Bibliographie)

Teil I: Text

Kapitel I: Kloster Santa Maria Donnaregina
Geschichte und Bestand

Der trecentesken Kirche S. Maria Donnaregina zu Neapel und ihren Kunstwerken wurden bereits eine Reihe von Publikationen und Monographien gewidmet (1). Diese Arbeit stellt keine neue Monographie dar. Wir interessieren uns für die Probleme der Ausmalung und insbesonders für deren verbliebenes Kernstück, das Weltgerichtsfresko im Nonnenchor (Die gegenüberliegende hierarchische Himmelsdarstellung am Chorbogen ist nur sehr fragmentarisch erhalten.).
Auch die Fresken sind in der Spezialliteratur nicht schlecht bedacht (2), sie fanden aber in den allgemeinen Kunstgeschichtsdarstellungen und in ikonographischen Untersuchungen bei weitem nicht die Beachtung wie die nur wenig jüngere, also zeitgenössische, Ausmalung der Arenakapelle zu Padua durch Giotto und seine Werkstatt (3). Trotz vieler Versuche konnte für die Donnaregina kein verbindlicher Meistername gefunden werden, und über die Datierung herrscht ebenfalls keine Einigkeit (4). Damit beginnt der Reigen von Fragestellungen, der an diesem großartigen Fragment vielleicht nie ganz zu Ende gehen wird.
Für die folgende Untersuchung greifen wir aus der Ausstattung nur das Weltgericht an der inneren Eingangswand heraus, um an ihm exemplarisch einige Problemstellungen zu überprüfen, die für die italienische Kunst des Mittelalters und für die mittelalterliche Ikonographie von Bedeutung sind. Hauptziel der Untersuchung wird die Frage nach den sogenannten Byzantinismen im Westen und ganz besonders in der italienischen Kunst sein. Daneben soll die Kenntnis der Weltgerichtsikonographie und ihrer Motive verbessert werden. Bevor wir uns den einzelnen Problemen nähern, sei hier kurz die Geschichte und der künstlerische Bestand des Ausgangsdenkmales beschrieben.

A Das Kloster und seine Kunstwerke

Unweit des Domes finden wir in Neapel am Largo Donnaregina eine im 2. Weltkrieg schwer beschädigte Kirche aus der Barockzeit und dahinter, an einer engen Gasse (Vico Donnaregina), eine gotische Kirche, sowie die Reste von Klosterbauten aus verschiedenen Zeiten (5). Es handelt sich um die Reste des 1861 (6) aufgehobenen, sehr alten Frauenklosters Donnaregina, die heute in städtischem Besitz sind.
Bereits im frühen 8. Jahrhundert hat es existiert und zwar unter dem Namen San Pietro in Monte Reina (del Monte Donna Regina / 7). Es war zuerst ein Basilianerinnenkloster, das zu einem unbekannten Zeitpunkt, vermutlich im 12. Jahrhundert, die Regel des Hl. Benedikt und das Marienpatrozinium annahm (8). Nach der örtlichen Tradition soll noch zu Lebzeiten der Hl. Klara, also vor 1253, deren Armutsregel

angenommen worden sein, wahrscheinlich 1236 oder 1237 (9). Ein reguläres Klarissinnenkloster dürfte es dann 1253 geworden sein (10). Nach einer kurzen Verwendung als Gefängnis auf Veranlassung König Karls I. und schweren Beschädigungen durch das Erdbeben von 1293 (11) beginnt die historische Phase des Klosters, in der es so eng mit der Gestalt der Königin Maria von Ungarn verbunden ist, daß man schließlich annahm, Stiftung und Bezeichnung ginge auf sie zurück; die ältere Geschichte des Klosters geriet in Vergessenheit, überstrahlt von Maria von Ungarn und ihrem tätigen Interesse am Kloster (12).
Nach Marias Tod (1323) brachte erst das frühe 16. Jahrhundert wieder eine Zeit erhöhter Aktivität. 1520 wird der Dachstuhl vollständig erneuert und eine aufwendige Kassettendecke eingezogen, die störend in den älteren Bestand eingreift (13). Substanzgefährdend wurde aber erst die Bautätigkeit des 17. Jahrhunderts.
1620 - 1649 werden eine neue Kirche und ein Teil der noch existierenden Klosterbauten errichtet. Bei diesen Baumaßnahmen verfällt ein Teil der Apsis der alten Kirche dem Abbruch, die für den Gottesdienst nicht mehr benötigte Kirche wird vollständig in zwei Stockwerke unterteilt und das Untergeschoß in ein Lagerhaus verwandelt; der vergrößerte ehemalige Nonnenchor bleibt bis zur Vertreibung der Nonnen noch als Kapitelsaal in Gebrauch.
Danach werden die alte Kirche und das Kloster unterschiedlich genutzt, die Klosterbauten verschwinden teilweise; vieles fällt der Erweiterung der Via del Duomo und deren umbertischen Randbebauung zum Opfer (14). Obwohl bereits Publikationen vorlagen, gelang es erst Bertaux mit seiner großen Monographie (15), auf die Bedeutung und Erhaltenswürdigkeit hinzuweisen. Er hatte die Kirche 1894 in einem Zustand völliger Verwahrlosung vorgefunden.
Aber erst 1928 - 1934 wird der erhaltene Rest auf Kosten der Banco di Napoli mit großem Aufwand, teilweise rekonstruierend wiederhergestellt (16). Derzeit sind die alte Kirche und das Kloster der Scuola di Perfezionamento in Restauro dei Monumenti dell'Universitâ di Napoli überlassen; die Kirchenfenster dienen aber schon wieder den Gassenjungen als Zielscheiben.
Bei der wiederhergestellten Kirche des Trecento handelt es sich um einen steilen Saalbau mit stark eingezogenem Altarraum (Proportionsveränderung von 1:2 auf 1:3). Mehr als die Hälfte des Schiffes wird durch eine große Empore (Nonnenchor) in zwei Stockwerke geteilt. Diese Empore mit 3 x 4 Jochen überschneidet zugesetzte Fenster. Nur der Altarraum und die angebaute Cappella Loffredo sind gotisch überwölbt, das Langhaus wird durch eine Kassettendecke abgeschlossen, die tiefer liegt als der Abschluß des originalen (verlorenen) offenen Dachstuhls. Aus der ursprünglichen Ausstattung sind nur die fragmentierten Fres-

ken und das Grabmal der Maria von Ungarn auf uns gekommen. Das Gestühl des Nonnenchores aus dem 16. Jahrhundert entstammt dem Chor von San Lorenzo Maggiore, das originale Gestühl ist verloren (17). Die Zeichnungen im Bildanhang zeigen die Verteilung der Fresken und ihr Verhältnis zur Architektur (18).

B Die Königin Maria und ihre Familie

Der erwähnte trecenteske Bestand ist, wie oben bereits angeführt wurde, untrennbar mit der Gestalt der Königin Maria von Ungarn, der Gemahlin König Karls II. von Neapel, verbunden. Diese Tochter König Stephans V. (1270 - 72 / 19) entstammte einer mit Heiligen gesegneten Familie. Unter ihren Urahnen befinden sich die heiligen Könige Ungarns, Ladislaus (* 1031 / 1077 - 95) und Stephan (* um 975 / 1000 - 38), und der Sohn des letzten, der Hl. Prinz Emmerich (1007 - 1031).[20] Zu ihnen gesellt sich ihre berühmte Großtante, die Hl. Elisabeth von Thüringen (von Ungarn / 1207 - 31), Tochter König Andreas' II. (1205 - 35), deren Kult vor allem von den Franziskanern verbreitet wurde (21).
Noch im Jahre ihrer Vermählung (1270 / 22) mit dem Erbprinzen von Neapel, Karl von Anjou, Fürst von Salerno, stirbt dessen Onkel, König Ludwig IX. von Frankreich (nachmals der Heilige; * 1215, König unter Vormundschaft seiner Mutter 1215, selbtregierend 1236). Er fand den Tod auf dem sogenannten siebten Kreuzzug im Lager von Tunis, wo ihn die Cholera mit einem Großteil seines Heeres einschließlich seines jüngsten Sohnes dahinraffte. Schon zu Lebzeiten stand er im Geruch der Heiligkeit, wird gleich nach seinem Tod in Frankreich wie ein Heiliger verehrt und 1297 von Papst Bonifaz VIII. kanonisiert (23). Damit ist Maria auch die angeheiratete Nichte eines Heiligen.
Von noch größerer Bedeutung für ihr Leben aber wird ihr zweitgeborener Sohn Ludwig (* 1274 in Südfrankreich; die Namensgebung wohl im Gedenken an den verstorbenen Großonkel Ludwig IX.; sein erstgeborener Bruder Karl Martell trug bereits den Hauptnamen der Anjou-Dynastie, Karl) (24). Nach dem Aufstand der Sizilianer gegen ihren tyrannischen Schwiegervater und gegen die von ihm eingesetzte Feudalschicht im Jahre 1282 ("Sizilianische Vesper") verloren die Anjous 1284 auch eine wichtige Seeschlacht gegen die Aufständigen, und der Kommandant der Flotte, ihr Mann Karl, gerät in die Hand der Sizilianer.
Die ursprünglich geplante Hinrichtung Karls wird unterlassen, und die Aufständigen übergeben ihn schließlich König Pedro III. von Aragon (25). Erst drei Jahre nach dem Tode seines Vaters Karl I (1285) kann der Erbe des Thrones 1288 eine Entlassung aus der Gefangenschaft gegen Stellung einer Reihe prominenter Geiseln erreichen. Zu diesen Geiseln zählen auch seine und Marias Söhne Ludwig, Robert und nachträglich im folgenden Jahr Raimund Berengar; Karl selbst reist über Paris heim und kann

erst 1289 zum König von Neapel gekrönt werden (26).
Ludwig gelangt mit seinen Brüdern an die Hof König Alfons' III. von Aragon, den die Sizilianer wegen seiner Mutter als Erben des Staufers Manfred anerkannt und zum König gewählt hatten. In der Gefangenschaft kommt Ludwig in engen Kontakt mit Franziskanern (27) und beschließt ebenfalls Minderbruder zu werden. 1294 erlaubt ihm Papst Cölestin V., die Tonsur zu nehmen, und stellt ihm den Stuhl der Erzdiözese Lyon in Aussicht. Da kommt es zwischen seinem Vater und dem neuen König, Jakob II. von Aragon, zu einem Vergleich, und Ludwig kann 1295 heimkehren. 1296 verzichtet er zugunsten seines jüngeren Bruders Robert auf jedes Erbrecht (28) und wird endlich, nach langem Widerstand seines Vaters Karl II., zum Franziskaner geweiht.
Unterstützung erhielt Ludwig auch von Papst Bonifaz VIII., der, nach der Annullierung der kirchenpolitischen Beschlüsse seines Vorgängers, dem jungen Anjou den Bischofsstuhl von Toulouse in Aussicht stellt. Tatsächlich wird Ludwig dann am 5. Februar 1297 zum Bischof von Toulouse ernannt, er blieb aber bis zu seinem frühen Tod am 19. August des gleichen Jahres mehr den Franziskanern als seinem Amt verbunden und wurde auch in der Franziskanerkirche von Marseille begraben.
Noch in seinem Todesjahr wird sein Großonkel heiliggesprochen, und bereits 1300 bemüht sich Karl II. mit Unterstützung südfranzösischer Kreise um seinen Heiligsprechungsprozess, der dann im Wesentlichen 1308 stattfindet. Papst Johannes XXII., der Ludwig noch persönlich gekannt hatte und auch einer der Prozesszeugen gewesen ist, der aber auch seine Mutter kennengelernt hat, spricht ihn 1317 heilig (29).
Somit ist Maria auch noch die Mutter eines Heiligen (30).

C Die Königin Maria und ihre Stiftung

Wir sind auf diesen hagiologischen und familiengeschichtlichen Hintergrund ausführlicher eingegangen, da er auch für die Stellung der Königin zu ihrer "Hauptstiftung" von großer Bedeutung ist.
Es ist nicht weiter verwunderlich, daß sich Maria einem Klarissinenkloster zuwendet, wenn man bedenkt, daß ihre Großtante Elisabeth der franziskanischen Frömmigkeit viel bedeutete. Noch wichtiger ist aber der Aspekt, daß ihr jung verstorbener Zweitgeborener selbst ein strenger Anhänger dieses Minderordens geworden war. 1298, also im Jahr nach seinem Tod, stellt Maria erstmals Finanzmittel für das Kloster zur Verfügung, und zwar für die Beseitigung der Erdbebenschäden von 1293 (31). Ab 1307 fördert sie den Neubau einer Klosterkirche (der bestehenden), und tritt schließlich nach dem Tode ihres Mannes 1309 selbst in das Kloster ein, das sie weiter aufs großzügigste unterstützt.
Wohl kurz nach 1310 taucht ein neuer Bauleiter auf, der Franziskanermönch Ubertino da Cremona, der wahrscheinlich für die Struktur der Non-

nenempore verantwortlich ist, die in dieser Form als Import aus dem deutschsprachigen Raum angesehen werden muß (Die Stockwerksteilung darf nicht mit echt doppelstöckigen Kirchen verwechselt werden, die fast ausnahmslos Palastkirchen sind: Paris, Ste. Chapelle, Kapelle des Westminster Palace in London, Pfalz- und Burgkapelle / 32).
1316 besucht Papst Joahannes XXII (also im Jahr vor der Heiligsprechung Ludwigs von Toulouse) Neapel und auch das Kloster Donnaregina. Er gewährt einen Ablaß für den Besuch der weitgehend fertiggestellten Kirche an hohen Feiertagen.
Nach einem Dokument von 1318 muß die Kirche praktisch vollendet gewesen sein, bei der Weihe im Jahre 1320 war sie es jedenfalls. Ab 1323, ihrem Todesjahr, dient sie Maria auch als Grabkirche. 1324 gibt ihr dritter Sohn, der nunmehrige König Robert, den Auftrag zu einem Grabmal für seine Mutter, das 1325 - 1326 von Tino di Camaino und Gallardo Primario geschaffen wird (33).
An diesem Monument treten nun eindeutig dynastische Darstellungen auf. Die Sarkophagsfront zeigt in den Arkaden die sieben erwachsenen Söhne der Maria von Ungarn : Peter Tempesta, Philipp von Tarent, König Robert, den Hl. Ludwig von Toulouse, Karl Martel, Johann Durazzo und Raimund Berengar. Die Figurenpaare an den Flanken entzogen sich bisher der eindeutigen Identifizierung (34).
Die verstorbene, äußerst jugendlich dargestellte Königin ruht auf dem von Kardinaltugenden getragenen Sarkophag und wird als Stifterin der Kirche der Madonna von Engeln anempfohlen. Unter den Anjou-Grabmälern der von Tino di Camaino begründeten Tradition hat nur noch das von König Robert in Santa Chiara solch familienbezogene Darstellungen (35).
Wir haben weiter oben die Heiligen in der Familie Marias aufgezählt. Während sich nun Robert und seine Brüder auf dem Grab der Mutter finden lassen, kann man alle diese Heiligen in der Malerei entdecken (mit Ausnahme des weniger bedeutenden Hl. Prinzen Emmerich): Stephan I., Ladislaus und Elisabeth, die ungarischen Heiligen, sind als Halbfiguren unterhalb des Pfingstbildes dargestellt (36). Die Legende der Hl. Elisabeth ist außerdem, gemäß der noch jungen Legenda Aurea (37), zyklisch dargestellt, der erste Elisabethzyklus der italienischen Kunst (38). Ludwig IX., der Heilige, und Marias Sohn, der Hl. Ludwig von Toulouse, stehen mitten unter den Erwählten des Paradieses im Jüngsten Gericht. Das Programm der Ausmalung nimmt aber nicht nur mittelbar auf Maria Bezug, es ist noch direkter ein Programm ausgeprägter franziskanischer Frömmigkeit in einem Frauenkloster (39).
Die bisher erwähnten Identifikationen sind gesichert; nun glaubte man aber, noch mehr Gestalten aus dem Umkreis der Königin, ja sie selbst, unter des Seligen erkennen zu können (40). Diese schon bald angezwei-

felte Hypothese wäre nicht schlimm gewesen, hätten andere Forscher die Vermutung nicht zum Beweis ihrer eigenen Thesen gemacht (41). Es besteht kein Grund, Teile des Weltgerichts als nachträgliche Ergänzungen anzusehen. Warum soll der Elisabethzyklus später entstanden sein und nicht zeitgleich, aber von anderer Hand.

Sicher ist nur, daß Ludwig von Toulouse, der inschriftlich bezeichnet ist, ausdrücklich neben Ludwig IX. von Frankreich als Heiliger dargestellt und in den entsprechenden Chor der Seligen eingereiht ist. Damit wird eine Datierung vor 1317 undenkbar (42). Nun schließt der Passionszyklus aber mit zwei ecclesiologisch höchst bedeutsamen Szenen, der Himmelfahrt und Pfingsten. Diese Darstellungen wurden aber außerhalb der normalen Rahmung auf ein zugesetztes Fenster gemalt, das nach Maßgabe des Grabmals der Königin bereits vor 1326 geschlossen worden sein muß (43).

Hat sich nun die mögliche Entstehungszeit der Nonnenchorausmalung auf die Zeit zwischen 1317 und 1326 eingeschränkt, können wir in den Überlegungen sogar noch weiter gehen.

Auf dem zugesetzten Fenster sind auch die bereits erwähnten ungarischen Heiligen Stephan, Ladislaus und Elisabeth als Halbfiguren dargestellt, Heilige, die vor allem für die Königin selbst wichtig sind. Der dazu paßende Elisabethzyklus paßt exakt in die Rahmung der Passionsszenen und dürfte angesichts der damals in Italien noch recht wenig geläufigen Heiligenvita ebenfalls Anliegen der Königin gewesen sein. Auch dürfte Robert der Weise, Marias Sohn, mit Ausnahme des Grabes der Mutter, kaum Interesse an einem kleinen Klarissinnenkloster gehabt haben, wenn er zur gleichen Zeit ein eigenes, gewaltiges und für seine und seiner Familie Grablege geplantes Klarissinnenkloster stiftet und baut: Santa Chiara (eigentlich Corpus Christi / 44).

Es kann also kaum ein Zweifel bestehen, daß die Ausmalung bereits zu Lebzeiten Marias vollendet gewesen ist. Wenn man davon ausgeht, daß die Kirche 1318 (45) nahezu fertig gewesen sein soll und 1320 geweiht wurde (46), muß die Ausmalung der Nonnenempore innerhalb vergleichsweise kurzer Zeit - man beachte auch die stilistischen Divergenzen, die für eine große Werkstatt sprechen - wohl um 1320 oder kurz danach erfolgt sein (47).

Da die Empore, die der hinteren Ausmalung den Rahmen gibt, das zugesetzte Fenster überschneidet und in die Fresken des Schiffs störend eingreift, müssen die stilistisch anders aufgefassten Freksen des vordern Teils älter sein. Sie können mit Sicherheit zwischen 1307 und 1317 datiert werden, zwischen die Stiftung und das franziskanische Programm der Empore.Diese älteren Fresken, die auch dem schwer faßbaren Stil Pietro Cavallinis nahestehen, rücken damit theoretisch in die Aufenthaltszeit Cavallinis in Neapel, können aber nicht mit

Überzeugung ihm selbst zugeschrieben werden (48). Ihre Auffassung und Monumentalität spiegelt aber die Tätigkeit des großen Künstlers in Neapel wieder.
Auch die Fresken der Empore weisen cavallineske Züge auf, die Ausmalung weist aber neben römischen Eigenheiten auch Stilmerkmale auf, die aus anderen mittelitalienischen Schulen hergleitet werden können, weshalb wohl zurecht von einer neapolitanischen, cavallinesken Werkstatt gesprochen werden kann (49). Die Malerei Neapels ist in dieser Zeit von der Tätigkeit fremder Künstler und wandlungsfähiger einheimischer Werkstätten geprägt (50).

D Das Weltgerichtsfresko

Läßt sich diese Vielgestaltigkeit, diese Aufnahmebereitschaft für Fremdes auch in der komplizierten ikonographischen Struktur des umfangreichsten Einzelthemas, im Weltgericht nachweisen? Nicht ein einziges mittelalterliches Vergleichsbeispiel ist in Neapel erhalten (51), und wir müssen weit ausholen, bis wir eine genügend große Basis für das Verständnis spezifischer Erscheinungen bekommen. Bevor wir zu diesen Vergleichungen und Herleitungen gelangen, müssen erst einige Fragestellungen geklärt werden.
Die leichteste Aufgabe, die Beschreibung des Freskos, seiner ikonographischen Elemente und Einzelmotive, wird uns den weiteren Weg weisen. Es ist nicht unsere Absicht, erneut in lokale Sonderprobleme hineinzuleuchten, wie der Frage nach den dargestellten Mitgliedern der königlichen Familie (52), sondern wir werden hauptsächlich der Frage nachgehen, aus welchen allgemeinen historischen Entwicklungen heraus die bestehende ikonographische Lösung gefunden werden konnte.
Wir übernehmen bei der Beschreibung größtenteils ein Vorbild aus der Literatur (53), zumal ihr Autor Emile Bertaux noch den Vorteil hatte, geringfügig besser erhaltene Inschriften vorzufinden. Wir werden die Akzente aber nach eigenen Vorstellungen setzen.
Die Eingangswand der Kirche, die wegen der Südorientierung des Baues die Nordwand ist, wird im Oberteil von drei Fenstern durchbrochen. Ihr Giebel ist gegen die Mauerstärke des Unterteils innen zurückgesetzt. Dieser Rücksprung separiert dadurch die Darstellung einer apokalyptischen Maria vom andersartigen Gerichtsbild darunter. Das Fresko im Giebel scheint stilistisch zu den Fresken der ersten Phase zu gehören, während das Jüngste Gericht zum Zyklus des Nonnenchores gehört.
Dieses Gerichtsbild wird durch zwei lanzettförmige Fenster in drei schmale, hohe Streifen geteilt, deren mittlerer durch das dritte Fenster, ein einfaches Rundfenster, in seiner Höhe beschnitten wird. Die beiden äußeren Streifen haben am oberen Rand durch die Einziehung der Renaissancedecke und durch die Aufmalung eines Ornament-

frieses spürbare Substanzverluste hinnehmen müssen.
Innerhalb der Malerei sind nur wenige Fehlstellen zu beobachten, die Ikonographie ist von der Erhaltung her mit großer Sicherheit bestimmbar. Die eigenartige Farbigkeit, eine Ockergrisaille auf blau-schwarzem Grund, hat nichts mit der Erhaltungsfrage zu tun. Im ikonographischen Zentrum, der Deesis, wird die Farbigkeit leicht gesteigert. Der blaue Mantel Marias und das rotbraune Fell des Täufers setzen einen Kontrast zur lichten Blässe des Richters.
Der Richter thront in einer schmalen, unverzierten Mandorla auf dem Weltenkreis des Regenbogens, und er hat den Erdkreis zur Fußbank. Seine Linke ist mit abwärts gerichtetem Daumen gesenkt, die Rechte überschneidet, halb erhoben, die Mandorla. Die Fürbitter Maria und Johannes der Täufer stehen etwas tiefer und verehren Christus mit leicht erhobenen Händen. Diese drei Figuren sind im gleichen Größenmaßstab gehalten. Die übrigen Figuren sind kleiner wiedergegeben.
Links vom Richter finden wir die Dreiviertelfigur eines antikisch gewappneten Cherubs mit Schwert, Rundschild, Koller und Reitermantel. Ebenfalls als Dreiviertelfiguren stehen drei bärtige Alte rechts von der Mandorla auf der Höhe des Cherubs. Der mittlere hält mit verhüllten Händen das Lamm Gottes, die beiden äußeren tragen Schriftrollen, deren Inschriften,wie fast überall auf den Inschriftenfeldern dieses Freskos,verloren sind (54).
Unterhalb des Richters ist auf einem kastenförmigen Altar mit massiver Platte das Kreuz mit den schlecht erkennbaren Leidenswerkzeugen Christi errichtet. An diesem Altar stehen in vier Reihen 24 Seelenfiguren. Rechts davon bläst ein Engel auf einer langen Fanfare, deren Rohr sich kurz vor dem Schalltrichter zu einem Knauf erweitert. Er hebt sich von der Bahn eines sich verbreiternden Feuerstromes ab, der von der Mandorla ausgeht und nach rechts unten fließt. Links vom Altar stehen David (Inschrift), Seth, der Sohn Adams (Inschrift), der Gute Schächer Dismas, und ein nicht identifizierbarer Alter mit Schriftrolle.
Unterhalb des Altars rollt ein Engel mit großer Gebärde eine Tuchbahn ein, auf der Sonne, Mond und Sterne dargestellt sind. Dann folgt eine Reihe von vier alttestamentlichen Figuren, die auf das Zentrum des Gerichts weisen (55). Auf der Höhe dieser Gestalten blasen vier auf Fanfaren wie der des Engels beim Altar zur Auferstehung der Toten, die im unteren Randstreifen stattfindet.
Aus den Gräbern der Erde, den Schlünden der Ungeheuer des Meeres und der Erde und den Schnäbeln der Raubvögel erscheinen die nackten Auferstehenden. Links empfängt ein halbfiguriger Engel einen Auferstandenen, um ihn nach oben zu geleiten. Rechts stößt ein entsprechender Engel einen anderen Auferstandenen zum Rande hinab. Ganz unten

schließt die Darstellung mit der verstümmelten Inschrift: Periit memoria eorum ...viso nitu. Die kleinen Halbfiguren unterhalb der Auferstehung und der Fenster sind Heilige von lokaler Bedeutung, die keinen Bezug zum Gericht haben (56).

Das linke Streifenfeld beginnt oben mit den himmlischen Heerscharen, die durch den Deckeneinzug auf drei Reihen reduziert worden sind. Darunter folgen auf der Höhe der Deesis sechs stehende Propheten mit Schriftrollen, die hinter den Thronen von sechs Aposteln ihren Platz haben. Die Apostel werden von Petrus angeführt und tragen offene Bücher und die Zeichen ihrer Martyrien. Ganz entsprechend ist die Darstellung im spiegelsymmetrisch gestalteten Oberteil des rechten Streifens, nur mit dem Unterschied, daß dort Paulus die Apostel anführt. Alle Propheten und Apostel greifen den Maßstab der Deesis wieder auf und überragen damit alle weiteren Figuren in den Seitenstreifen.

Unter ihnen folgen links in drei Reihen Gruppen von Seligen, die alle nimbiert sind. Die erste Reihe zeigt die Seligen des Alten Testaments, die zweite die Seligen des Neuen Bundes in Gestalt der großen Ordens- und Kirchenleute, die meistens durch Inschriften bestimmbar waren (57). Die dritte Reihe bringt in zwei Gruppen nimbierte Frauen, insbesonders Nonnen, und nimbierte Laien, die durch keine Inschriften bestimmt werden können. Unter den letzten Gestalten glaubt man Familienmitglieder aus dem Hause Anjou entdecken zu können (58).

Den unteren Abschluß bildet ein Zug Seliger zu Paradies. Christus und die Himmelskönigin Maria geleiten die Seelen von Kindern, die der Ureltern und die weiterer Personen zusammen mit Engeln zu einem Torbogen in einer zinnenbekrönten Mauer. Durch das Tor sieht man in das Paradies, in dem die Erzväter Abraham, Isaak und Jakob thronen und je drei Seelen in ihren Schoßtüchern halten. Hinter ihnen stehen die Bäume der Paradieseslandschaft, auf die zwei Seelen hinaufgeklettert sind.

So, wie die Darstellung des linken Streifens zum Paradies führt, so führt im rechten Teil der Weg der Verdammten in die Hölle. Der im mittleren Feld an der Rahmung unterbrochene Feuerstrom stürzt nun dem Zentrum der Höllendarstellung entgegen. Strafengel treiben in ihm gebundene Verdammte hinab, denen eine Inschriftenrolle mit der Bezeichnung ihrer Missetaten umgehängt ist (59). Andere Strafengel, die alle wie der Cherub bei Christus antikisch gewappnet sind, stoßen Verdammte ins Feuer hinab, wo sie von Teufeln mit Haken weitergezogen werden. In einem vom Feuerstrom freigelassenen Feld am linken Rand wägt Michael die Seelen. Mit der Rechten hält er eine Lanze zur Abwehr der Dämonen, die die Wägung stören wollen, mit der Linken die Waage, in der eine kleine Seelengestalt zu erkennen ist.

Die eigentliche Hölle ist eine Kreiskomposition. Aus ihrem inneren

Kreis, einer Art Festung, schaut der Kopf eines furchtbaren Ungeheuers heraus. An den Toren zu dieser inneren Hölle werden zusammengepferchte Verdammte von Teufeln mißhandelt und in großen Kesseln gekocht. Eine in verschiedene Kompartimente geteilte Kreiskomposition umgibt den Sitz Satans. Im Oberteil empfängt eine höllische Schlange die herabstürzenden Verdammten, an den Seiten und unten sind verschiedene Gruben und andere Straforte dargestellt, in denen die Verworfenen für ihre Sünden in unterschiedlicher Form büßen müssen.

Einige der Sünder sind durch Inschriften am rechten Rand besonders angesprochen: Fals ...sis et Apostati. Superbi et Invidi. Isti qui Auguria et Divinationes Fecerunt et in Fluminibus Terre Pueros Vocaverunt. Auch einer der Straforte ist bezeichnet: Tenebros Exteriores.

Bereits bei oberflächlicher Kenntnis der Weltgerichtsikonographie erkennt man, daß hier östliche, westliche und spezifisch italienische Bildvorstellungen vermischt worden sind. Will man die Genese eines so aufwendigen ikonographischen Apparates aber genau erfassen, muß man Herkunft und Entwicklung der einzelnen Motive kennen, die hier gemeinsam auftreten.

Eine kritische Untersuchung der Motive der Weltgerichtsdarstellungen, ihres Auftretens und ihrer Verwendung in den verschiedenen Kulturbereichen wird zeigen, vor welchem Hintergrund man sich die Entstehung des Freskos in S. Maria Donnaregina vorstellen muß.

Kapitel II: Byzanz und der christliche Osten

Das Fehlen einer ausführlichen und zuverlässigen Geschichte der Weltgerichtsikonographie stellt uns vor die Aufgabe, das erhaltene Bezugsmaterial selbst zu demonstrieren (1). Wir können uns zwar auf eine Fülle älterer, inzwischen durch Neufunde und Neubearbeitungen häufig veralteter Literatur und Publikationen zu Teilproblemen stützen (2), dürfen aber die dort dargelegten Ergebnisse nicht kritiklos übernehmen. In dieser Arbeit ist nun kein Platz, um diesen Mangel auszugleichen, wir werden aber versuchen, die neuen Gedanken hinreichend zu skizzieren.

Unsere ursorüngliche Absicht, die Geschichte der italienischen Weltgerichtsdarstellungen im Mittelalter bis zur Rezeption der Göttlichen Komödie zu schreiben, deren Fehlen wegen der hohen Denkmälerdichte besonders schmerzlich ist (3), wurde dadurch vereitelt, daß grundsätzliche Voraussetzungen noch nicht geklärt waren.

Deshalb zeigen wir in den folgenden Kapiteln die Grundzüge der Motivgeschichte des Weltgerichts im Mittelalter, getrennt nach den verschiedenen Kulturbereichen, um auch der Frage nach der Fremdbestimmtheit italienischer Darstellungen gerecht werden zu können. Es muß aber ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß die Grenzen dieser Kulturbereiche fließend waren und eine Abgrenzung primär ein arbeitstechnisches Hilfsmittel ist. Für Italien sind die Abgrenzungen besonders schwer zu treffen, denn manches Kunstwerk auf italienischem Boden wird der byzantinischen Kunst zugerechnet oder stammt direkt aus dem Osten (4).

Die Frühgeschichte der Weltgerichtsikonographie mit den Darstellungen der Gerichtsparabeln von der Scheidung der Schafe von den Böcken und von den Klugen und Törichten Jungfrauen (Mt 25:31 ff; Mt 25:1 ff) werden wir nicht behandeln, da wir sie für ausreichend erhellt halten (5), und in ihr auch keine wesentliche Voraussetzung für die spätere Entwicklung gesehen werden kann. Es geht hier nur um Gerichtsdarstellungen im engeren Sinn und die zugeordneten ikonographischen Typen (6).

A Die Denkmäler im byzantinischen Reich

Die Überlieferung der byzantinischen Kunst ist mit der kulturellen Überlagerung durch die türkischen Eroberer besonders ungleichmäßig und lückenhaft. Gerade in den Zentren, allen voran Konstantinopel, sind die Verluste besonders hoch (7), und wir müssen die Kunstgeschichte oft aus Fragmenten und provinziellen Denkmälern, die Monumentalmalerei aber auch mit der Hilfe von Miniaturen, rekonstruieren. Dies bedeutet aber, daß die ohnehin große Unsicherheit bei der Untersuchung ikonographischer Entwicklungen und Traditionsbildungen noch größer ist als im Westen.

Von den nicht übermäßig zahlreichen Beispielen, die als Grundlage zur Bestimmung der byzantinischen Gerichtsikonographie herangezogen werden können (8), sind aber nur einige – der kleinere Teil – im Reich entstanden oder gar von "hauptstädtischer" Qualität. Gute Erhaltung und ikonographische Vollständigkeit sind noch seltener. Daraus ergibt sich folgende grundlegende Materialbasis:

1) Hauptstädtische Denkmäler

(Unpubliziert und inzwischen untergegangen) Istanbul, Panagia Muchliotissa (Panhagiotissa-Klosterkirche), Freskofragment, 13. Jh. (?) (9).

Istanbul, Chorakloster (Kariye Camii), Parekklesion, Fresko, vor 1321 (10).

Paris, Bibliothèque Nationale, Tetra-Evangeliar, Ms. grec. 74, fol. 51v und 93 v, Mitte 11. Jh. (11).

2) Darstellungen ähnlicher Qualität, aber nur mit Einzelmotiven aus dem Weltgericht.

Athos, Kloster Iberon (Iviron), Geschichte von Barlaam und Joasaph, Ms. 463, fol. 28v, 101r, 12./13. Jh. (12).

Paris, Bibliothèque Nationale, Sacra Parallela des Johannes von Damskus, Ms. grec. 923, fol 68v, 10. Jh. (13).

Vatikan, Bibliotheca Apostolica, Himmelsleiter des Johannes Climax, Cod. graec. 394, fol. 12v, 2. Hälfte 11. Jh. (14).

Vatikan, Bibliotheca Apostolica, Psalter, Cod. graec. 752, fol. 27v, 28r, 42v, 44v, 294r, 349v (482r), um 1059 (15).

3) In Provinzhauptstädten bzw. Provinzzentren erhalten:

Kastoria, Hagios Stephanos, Narthex, Fresko, Mitte 10. Jh. (16).

Kastoria, Panagia Mavriotissa, "Narthex", Fresko, E. 12./ Anf. 13. Jh. (17).

Mistra, Metropolis (Hagios Demetrios), Narthex, Fresko, um 1300 – 1312 (18).

Saloniki (Thessaloniki), Panagia ton Chalkeon, Narthex, Fresko, nach 1028 (19).

Trapezunt, Hagia Sophia, Westvorhalle, Fresko-Fragmente, um 1260/70 (20).

4) Beispiele aus den Provinzen des byzantinischen Reiches

Ägina, Muttergotteskirche, Fresko, 13. Jh. (21).

Asinou auf Zypern, Panagia Phorbiotissa, Narthex, Fresko, 1332/33 (22).

Bačkovo (Bulgarien), Beinhaus des Klosters, Narthex des Untergeschoßes, Fresko-Fragment, 2. Hälfte 12. Jh. (23).

(bei) Kakopetria auf Zypern, Hagios Nikolaos tes Steges, Narthex, Freskofragment, Anf. 12. Jh. (24).

(bei) Kitta auf der Halbinsel Mani (Peloponnes), Theotokos- (Episkopi-)

Kirche, Narthex, Freskofragment, 2. Hälfte (?) 12. Jh. (25).
Koropi (Attika), Erlöserkirche, Freskofragment, 11./12. Jh. (26).
(bei) Pano Boularioi auf der Halbinsel Mani (Peloponnes), Michaels-(Strategos-) Kirche, Narthex mit Ossarium, Fresko, 12. Jh. (27).
Beispiele aus Kreta setzen erst mit dem 14. Jahrhundert ein und sind wegen ihres provinziellen, konservativen Charakters nur von bedingtem Interesse (28).

5) Von ungesicherter Herkunft, aber den zentralen Denkmälern (1, 3) nahestehend:

Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Griechisch-lateinischer Psalter, Cod. 78 A 9, Zypern (?), Anf. 14. Jh., fol. 110v/111r (29).
Sinai, Katharinenkloster, Ikone mit griechischen und georgischen Inschriften, Fragment eines Polyptychons, 2. Hälfte 11. Jh. (30).
Sinai, Katharinenkloster, Ikone, Fragment eines Tetraptychons, Anf. 12. Jh. (31).

Zu den aufgeführten Denkmälern kann man noch "Exportwerke" außerhalb des byzantinischen Reiches rechnen, wie die Fragmente der Demetrius-Kathedrale in Vladimir, um 1195 (32) und unter Vorbehalt die Darstellungen in den Vorhallen von Mileševa und Sopočani (33).

B Der allgemeine Begriff "Byzanz" und das Weltgerichtsbild

Es hat sich zurecht eingebürgert, diesen Kulturbegriff sehr weit zu fassen und vor allen Dingen übernational zu begreifen. Dennoch müssen byzantinische Kunstwerke auch in ihrem engeren Bezugsfeld gesehen werden, und reichsbyzantinische Werke können nur mit Bedacht mit Werken aus den "Randzonen" verglichen werden.
In diesen "Randzonen" finden wir Kunstlandschaften, die - im Rahmen der Orthodoxie - über eine eigene Kunstgeschichte verfügen, deren Entwicklung und Traditionen durchaus eigenständig erscheinen. So steht die reichsbyzantinische Provinz Kappadokien in ihrer geschlossenen Selbständigkeit den reichsverbundenen Staaten Armenien und Georgien oft näher als der Hauptstadt; diese Kulturlandschaften sind zwar ständig von Konstantinopel beeinflußt, und damit eben doch byzantinische Landschaften, aber sie behalten alte, eigenständige Traditionen bei und entwickeln auch neue Muster.
Ähnliches gilt auch für die orthodoxen Slawen, die wie die Bulgaren, die Serben und die Russen übereine eigene Profan- und auch Kunstgeschichte verfügen, andererseits aber in engem Kontakt mit der vorbildhaften Hauptstadt stehen. Die russische Nachahmung der Metropole - Kiew und Nowgorod haben sowohl eine Sophienkathedrale als auch ein

Goldenes Tor – und der Import von Kunstwerken und Künstlern aus dem Reich (34) sorgen für eine starke Verknüpfung mit den zentralen Entwicklungen der östlichen Kunst. Diese fruchtbare Auseinandersetzung verhindert auch das Abgleiten in die Provinzialität und die Erstarrung. So dürfen Denkmäler vom Balkan und für die vorliegende Untersuchung auch aus dem vormoskovitischen Rußland ohne große Einschränkungen in den griechischen Kontext einbezogen werden, während für das zentrale Kleinasien und Armenien und Georgien Vorsicht geboten ist. Dort ist oft nur eine graduell unterschiedliche Resonanz zentraler Entwicklungen, nicht aber eine vollständige Übernahme feststellbar.

Auch westliche Kunstwerke weisen im Mittelalter manchmal starke und unübersehbare Einflüsse aus Byzanz auf. Sie dürfen ebensowenig oder nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen als Belegstücke für die Entwicklung der byzantinischen Kunst und Ikonographie betrachtet werden. Sie weisen meist Eigenwilligkeiten und Mißverständnisse des Urbildes auf, die zu einer Verzerrung des "byzantinischen" Charakters führen.

So stellt die Kreuzfahrerikone des 13. Jahrhunderts im Katharinenkloster auf dem Sinai (35) ebenso nur eine Spiegelung eines byzantinischen Weltgerichts dar, wie die stark byzantinisierenden Weltgerichte von Brindisi, Soleto und Torcello (36), die im italienischen Kontext betrachtet werden müssen. Wie noch zu zeigen ist, gehorchen diese Byzantinismen ganz eigenen Gesetzen.

Man darf weiters keine Denkmäler als Beweisstücke heranziehen, deren Herkunft, Datierung und inhaltlich so widersprüchlich behandelt werden, wie die Elfenbeintafel des Victoria and Albert Museum in London (37).

Es ist uns hier verwehrt, die Geschichte des byzantinischen Weltgerichtsbildes neu zu schreiben, denn auch wir konnten im Rahmen dieser Arbeit die Denkmälerbasis gegenüber jüngeren Arbeiten zum Thema der Gerichtsikonographie (38) nur geringfügig erweitern. Es ist aber unsere Aufgabe, den Bestand zusammenzutragen und konsequent zu betrachten, d.h. soweit wie möglich die chronologische Folge zu beachten (39).

C Die ältesten Darstellungen

Da wir die Gerichtsparabeln bereits ausgeschlossen haben, stammen die frühesten erhaltenen Ausformungen des Gerichts im Osten aus dem 10. Jahrhundert: Das Fresko im Narthex der Stephanskirche von Kastoria und eine Miniatur im Parisinus graecus 923 (40). Eine hierarchische Darstellung in den Handschriften des Cosmas Indicopleustes, die oft zu den frühen Weltgerichten gerechnet worden ist, kann weder als Adventus- noch als Gerichtsdarstellung angesprochen werden (41).

Die Ikonographie der Pariser Handschrift und des Freskos ist vergleichs-

weise einfach, und der Motivschatz ist noch sehr begrenzt. Die Miniatur stellt in der obersten Zone Christus dar, der in einer Mandorla thronend seine vier (!) Wundmale zeigt. Darunter kommen zwei ihn verehrende Engel, dann einige Figuren in einer stark schematisierten Architekturwiedergabe - die Gerechten im Paradies = Ewiges Jerusalem. Zuletzt, etwas abgesetzt, findet man Köpfe in einem Feuerpfuhl mit Schlangen = die Verdammten in der Hölle.
Es ist also die Aufteilung der endzeitlichen Sphären nach dem eigentlichen Gericht dargestellt, ein selbständiger Richtakt ist nicht vorhanden.
Das Fresko von Kastoria ist aufwendiger und durch seine Architekturbezogenheit auch komplizierter: In der Narthextonne findet man Christus und die Apostel als Beisitzer des Gerichts, dahinter die Vertreter der Himmlischen Heerscharen (Inschriften). In der Südlünette sind separat Markus und Bartholomäus, in der Nordlünette, durch eine Treppe zerschnitten,das Gericht und die Hölle dargestellt: Oberhalb der Treppe ein Strafengel mit Verdammten und eine nackte Frau, an deren Brust eine Schlange saugt; unterhalb davon die Seelenwägung zugunsten eines Heiligen, der im Bild gegenwärtig ist,und ein von der Waage wegstrebender Teufel.
Das gesamte Fresko ist in einem denkbar schlechten Zustand und läßt kaum noch detailierte Beobachtungen zu. Dennoch können nur sekundäre Einzelheiten verloren sein. So kann man auch hier eine relative Motivarmut feststellen, die durch Platzmangel nicht erklärt werden kann.

D Der elementare Motivschatz des 11. Jahrhundert

Erst aus dem 11. Jahrhundert besitzen wir einige Denkmäler, die einen größeren Reichtum an Motiven und einen komplexeren Aufbau besitzen. Dies sind aus der Auflistung von oben die Evangelienhandschrift Parisinus graecus 74 mit ihren Darstellungen auf fol. 51v und 93 v (Paris 51 / 93), das Fresko im Narthex der Muttergotteskirche der Kupferschmiede (Panagia ton Chalkeon) in Thessaloniki (Saloniki), eine Sinaiikone von einem Polyptychon (Sinai 150) und zur Ergänzung die nahezu identische, aber besser erhaltene Sinaiikone vom Anfang des 12. Jahrhundert (Sinai 151).
Dazu kommen aus dem 11. Jahrhundert noch Miniaturen mit Motiven des Weltgerichts in den Vatikanhandschriften graec 394 (Vat 394) und 752 auf fol 27v, 28r, 42v, 44v, 47v, 294r, 349v (Vat 752-27/28/42/44/47/294/349). Mit diesen Denkmälern tritt uns das bekannte "Byzantinische Weltgericht" entgegen. Aus dem aufgeführten Denkmälerbestand kann es wie folgt beschrieben werden:
Ein bärtiger Christus mit Kreuznimbus thront in einer Mandorla (Sinai 150/151, Vat 752-42), einer eliptischen Glorie (Paris 51/93, Vat 394)

oder einer Kreisglorie (Saloniki) auf einem Thron mit Suppedaneum (Paris 51/93, Saloniki, Vat 752-27) oder auf dem Weltenkreis des Regenbogens (Sinai 150/151, Vat 394, Vat 752-42; die Füße ruhen auf dem Gegenpol zum Weltenkreis, auf dem Erdkreis).
Mit gesenkten, ausgestreckten Armen weist er an Händen und Füßen zum Zeichen seiner Erlösungstat die Wundmale vor (nirgends die Brustwunde), die Linke ist dabei üblicherweise zum Zeichen der Verdammnis mit dem Daumen nach unten dargestellt (Sinai 150/151, Paris 93 wahrscheinlich wegen London, British Library Ms Add. 39 627, siehe unten Anm. 198; Saloniki nicht; Vat 394 und 752-27-42 zeigen keinen Richter- sondern einen Majestastypus ohne Wundmale, Vat 752-27 zeigt auch keine Glorie / Um vorzugreifen: Das 12. und 13. Jh. kennt beim Richter nur den gesenkten Daumen an der Linken).
Bei Christus stehen Maria und Johannes der Täufer als Fürbitter für die Menschheit = Deesis (In Saloniki etwas abgerückt). Daran schliessen links und rechts die Reihen der Apostel als Beisitzer des Gerichts an, immer angeführt von Petrus und Paulus, die wahlweise die Seiten tauschen können (Petrus zur Rechten Christi: Paris 51, Sinai 150/151; Paulus zur Rechten Christi: Paris 93, Saloniki). Es gibt keine Festlegung für die Reihenfolge der Apostel, außer daß die jüngeren Apostel weiter von Christus entfernt thronen.
Die Aposteln sitzen auf gemeinsamen Thronbänken, deren Rückenlehnen gelegentlich abgesetzt sein können (Kastoria - Hagios Stephanos, Paris 93) und haben ihre Füße auf ein durchgehendes Suppedaneum gestellt. Sie tragen keine Attribute, aber geöffnete Bücher, auf denen ihre Namen verzeichnet sein können, aber auch inhaltsloses Gekritzel (Saloniki). Hinter der Deesis und den Apostelreihen stehen die himmlischen Heerscharen der Engel, meist in mehreren Reihen gestaffelt; sie tragen Stäbe und erst im jüngsten Werk kommen Globen hinzu (Sinai 151).
Zu Füßen Christi oder zu seinen Seiten findet man die feurigen Räder aus der Ezechielsvision, die die Throne bezeichnen (Paris 51, Saloniki, Sinai 150/151), sowie paarige Darstellungen von Cherubim und Seraphim Die Darstellung von Cherubim und Seraphim ist in der Kunst nicht fest definiert (42); im vorliegenden Fall sind mit vier Flügeln mit und ohne Gesicht wohl Cherubim, mit sechs Flügeln Seraphim dargestellt. Paris 51 beide, 93 nur Seraphim, Saloniki. Allgemein dürfte beim alleinigen Auftreten einer Art die Bezeichnung Cherubim zutreffender sein, da sie häufiger im Alten Testament auftreten und daher als der geläufigere Typ angesprochen werden kann; siehe unten bei den Zitaten).
Unterhalb Christi entspringt ein feuriger Strom (Paris 51/93, Saloniki, Sinai 150/151, Vat 394), auf oder neben dem die Hetoimasia, der bereitete Thron Christi der Endzeit mit dem Evangelienbuch und den

Leidenswerkzeugen zu sehen ist (Saloniki nicht (mehr ?) vorhanden; zu Buch und Kreuz kommen Lanze und Ysop bei Paris 51/93, Sinai 150/151, die zusätzliche Dornenkrone nur Paris 51, sowie Vat 752-27, 349, (482) mit und ohne Taube, von zwei Engeln flankiert).
Die Protoplasten können ebenfalls dargestellt sein (Saloniki, Sinai 150/151, sowie in anderem Zusammenhang Vat 752-44), in Proskynese die Hetoimasia (Sinai 150/151) oder den Richter verehrend (Saloniki). Ebenfalls an der Mittelachse orientiert findet man weiter unten das Motiv der Seelenwaage (Saloniki verschwunden ?).
Die Waage wird entweder von einem Engel, der die Wägung allein durchführt, gehalten (Paris 51/93) oder hängt vom Himmel herab, während zwei Engel - einer zur Wägung, einer zum Schutz - mit dieser zentralen Gerichtshandlung beschäftigt sind (Sinai 150/151). Ein Teufel oder mehrer kleine Teufelsgestalten versuchen, diese Wägung zu Ungunsten der Seelen zu beeinflußen, weshalb der bewaffnete Engel sie abwehren muß (Sinai 150/151 ; nur bei diesen Ikonen ist es auch eindeutig, daß die Aufzeichnungen (Rollen) der guten und der bösen Taten je einer Seele gegeneinander aufgewogen werden, wobei die Teufel bemüht sind, das Gewicht des Bösen überwiegen zu lassen).
An beliebiger Stelle ist ein Engel mit der Einrollung des Himmels beschäftigt, der wie eine große mit Sonne, Mond und Sternen bemalte Tuchrolle erscheint (nur Paris 93 nicht). Ein bzw. zwei Engel (Paris 51 bzw. Saloniki, Sinai 150/151) rufen mit großen, langen Tuben zum Jüngsten Gericht und zur Auferstehung der Toten. Erde und Meer geben die Toten heraus, wobei neben der Auferstehung aus Sarkophagen auch wilde Tiere und Meeresungeheuer zu sehen sind, die die Toten mit dem Kopf voraus ausspeien (Paris 51, Saloniki, Sinai 150/151). Erde und Meer können auch personifiziert dargestellt sein, mit grotesken Ungeheuern als Reittieren (Saloniki, Sinai 150 ?/151 nur Meer).
Links vom Feuerstrom - also zur Rechten Christi - verehren mehrere Chöre = Gruppen von bereits auferstandenen Erwählten den Herrn (Zahl und Zusammensetzung variiert: Paris 93: 3; Paris 51: 4; Saloniki nicht mehr feststellbar; Sinai 150: 4 Chöre männlicher und 2 Chöre weiblicher Heiliger; Sinai 151: 6 Heiligenchöre, durch Inschriften gesichert als: Apostel, Propheten, Märtyrer, Lehrer (Bischöfe), Asketen, selige Frauen; diese Konstellation der Chöre wird später üblich). Im Allgemeinen besitzen die Heiligen in den Chören keine Nimben (außer Paris 51, erster Chor, vermutlich Bischöfe).
Bei den flächigen Darstellungen liegt unterhalb der Heiligenchöre die Darstellung des Paradieses: Petrus führt von rechts einen Zug von Auserwählten zum Paradiestor (Paris 51, Sinai 150/151; in Saloniki ist Petrus durch einen Engel ersetzt). Das feuerrote Tor wird von einem Cherub bewacht (Paris 51/93, Saloniki, Sinai 150/151, auch Vat 752-

42-47). Im Paradies, das analog zum verlorenen irdischen Paradies als Baumlandschaft dargestellt wird (Ausnahme: Sinai 151, vegetabile Laube) finden wir den Guten Schächer, Dismas (nicht Paris 51, 93; auch Vat 752-47), die thronende Muttergottes (Paris 51/93, Saloniki, Sinai 150/151; auch Vat 394). Danach kommt auf einem schlichteren Thron Abraham, der die Seele des armen Lazarus in seinem Schoß hält (Saloniki und Sinai 150 nur die Existenz Abrahams sicher; Vat 394 zeigt Abraham allein) und von einer Schar von Seelen umgeben ist (Paris 51/93, Saloniki und Sinai 150 vermutlich zerstört, Sinai 151 erhalten; Vat 752-42 bringt den vollständigen Typ). Als Sondermotiv gibt es im Paradies auch erwachsene Seelen in Klerikertracht und teilweise nimbiert (nur Paris 93).

Auf der rechten Seite ist die Hölle dargestellt. Zum Teil besteht sie aus einem großen Feuersee, in den sich der von Christus ausgehende Feuerstrom ergießt. In ihm treiben ein bzw. zwei Engel (Paris 93 bzw 51, Sinai 150/151, auch Vat 394 und Vat 752-294) teils mit Waffen (Lanzen bzw. langen Gabeln) die Verdammten dem Zentrum der Hölle zu. Kleine Teufelsgestalten wie bei der Seelenwaage ziehen diese weiter. Die Strafengel sind dem Rot des Feuers angepaßt (nicht Paris 51/92).

Die Verdammten, teils vollständig dargestellt (Paris 51/93, Saloniki, Sinai 151), teils als treibende Köpfe und Büsten (Sinai 150; auch Vat 394, Vat 752-294), sind als Vertreter aller Stände charakterisiert; der Klerus und gekrönte Häupter werden besonders hervorgehoben (sehr reichhaltig Sinai 150 und ehemals Saloniki). Über dem Feuermeer stehen gegenüber den Heiligenchören die auferstandenen Verdammten in einer Gruppe zusammen (Sinai 150/151; eine Auferstehung aus dem Feuer kann es, wie Sinai 151 eindeutig zeigt, nicht sein).

Im ikonographischen Zentrum der Hölle, am Rande der Darstellung, thront Satan als Hadestypus auf einem Ungeheuer mit Flossenschwanz, das Verdammte verschlingt, im Feuermeer (nicht Paris 93; Vat 394 Monstrum allein). Satan hält den Antichrist in seinem Schoß, seine Füße sind in Anlehnung an die Anastasis gefeßelt. Das Höllenvolk besteht aus den schon erwähnten Teufelchen, die als geflügelte Eidola dargestellt sind und in der Hölle die Verdammten zu quälen beginnen. Die eigentlichen Straforte der Hölle liegen aber unterhalb des Feuermeeres, die Höllenbulgen mit der ewigen Pein: meist 6 (Paris 93 und Vat 394 nur drei), von denen mindestens fünf (Sinai 150/151) die Qualen der Hölle zeigen, sowie den reichen Prasser mit seinem ewigen Durst, sofern er nicht im Feuerstrom dargestellt ist (Paris 51, Vat 752-28). Die Bulgen zeigen verschiedene, nicht einheitliche Zustände, die mit folgenden Begriffen assoziiert werden können:

Die äußere Dunkelheit, Heulen und Zähneknirschen, das nie verlöschende Feuer, der nimmermüde Wurm, der Pechsee, der Tartarus. (Die fortgeschrittene Zerstörung von Saloniki u.a. auch im Bereich der Hölle, läßt nur noch die Existenz mehrerer Strafengel außerhalb des Feuerstromes und einzelne Verdammte erkennen.)
Alle aufgeführten Elementgruppen sind kleinteilig und locker, ohne feste Rahmung und strenge Ordnung über den Malgrund verteilt. Verbindlich ist im Wesentlichen die axiale Struktur und die heraldische Ordnung, während innerhalb dieses Gefüges die Gruppen und Einzelmotive beweglich bleiben (insbesonders die Himmelseinrollung und die Auferstehungsszenen). Im Vergleich mit den anderen Denkmälern spielt die Pariser Evangelienhandschrift teilweise eine Sonderrolle, die nicht nur auf die Weltgerichtsikonographie beschränkt ist (43).

E Die Bibel als Quelle der Weltgerichtsikonographie

Die oben aufgeführten Bildelemente lassen sich zum allergrößten Teil direkt aus der Bibel herleiten, öfters sogar mit mehreren Zitaten:
Der Weltenrichter auf seinem Thron (Ez 1:26 / Mt 19:28; 25:31 / Apk 4:2; 9:11).
Der Regenbogen in der Mandorla (Ez 1:28).
Die Definition von Welt- und Erdkreis (Is 66:1 / Mt 5:34 f).
Die Apostel als Beisitzer des Gerichts (Mt 19:28 / Lk 22:30 / 1 Kor 6:2 f / Apk 21:12 ff).
Die Throne dargestellt als feurige Räder (Ez 1:15 ff; 3:13 / Dn 7:9).
Die im Alten Testament oft auftretenden (Wächter-) Cherubim (Gen 3:24 / Ex 25:18 ff; 37:7 ff / 3 Kg 6:23 ff / 2 Chr 3:10 ff / Ps 18 (17):11; 80 (79):2; 99 (98):1 / Is 37:16 / Ez 10:1 ff; 11:22; 41:18 ff) und die seltenen Seraphim (Is 6:2 ff).
Die ikonographisch eigenständige Hetoimasia (Ps 89 (88):14; 103 (102): 19).
Das Kreuz auf dem Thron und generell die Arma Christi erhalten ihre Bedeutung durch Mt 24:30 als die Zeichen des Menschensohnes.
Das sehr alte außerbiblische Motiv der Seelenwaage (44) ist auch mit Bibelstellen zu vereinbaren (Job 31:6 / Dn 5:27).
Die Aufzeichnungen der Taten (Lebensbuch ec. / Ps 69 (68):28; Apk 20: 12)
Die Einrollung des Himmels (Is 34:4 / Sibyll 3:82 / Apk 6:14).
Engel rufen zur Auferstehung der Toten (Ez 37:5 ff / Dn 12:2 / Mt 24: 31 / 1 Thess 4:15 / 1 Kor 15:21 ff, 51 ff / Apk 20:13 - Auferstehung der Toten allgemein Hebr 6:2).
Die Herausgabe der Toten durch das Meer (Apk 20:13).
Die erste Erwähnung der Herausgabe der Toten durch das Land findet man erst in der Petrusapokalypse 4 (45).

Petrus führt als Paradiespförtner die Seligen (Mt 16:19) zum Paradiestor (Ps 118 (117):20), das von einem Cherub bewacht wird (Gen 3:24).
Lazarus' Seele in Abrahams Schoß (Lk 16:22).
Der gute Schächer Dismas im Paradies (Lk 23:43).
Der Feuerstrom vom Throne Christi (Dn 7:10).
Das feurige Meer (der Feuersee, der von Schwefel (Pech) brennt - Schwefelsee: Apk 19:20; 20:10, 14 f; 28:8).
Die Strafengel im Feuerstrom (Mt 13:41 f, 49).
Die verschiedenen Höllenstrafen:
Die äußere Dunkelheit, wo Heulen und Zähneknirschen sein wird (Mt 13:42; 22:13; 25:30), das Feuer das nie verlöscht (Mt 25:41 / Lk 12:5), der nimmermüde Wurm (der Wurm der nie stirbt: Is 66:24 / Mk 9:44 ff) und der Tartarus (Abgrund der Hölle: II Petr 2:4).
Auch wenn mehrere dieser Zitate erst in der Offenbarung Johannis ihr Gewicht bekamen, ist diese in Byzanz immer suspekt gebliebene Schrift (46), die einzige je kanonisierte Apokalypse, nur zur Erklärung der Auferstehung der Toten aus dem Meere und des großen Feuersees notwendig.
Die in ihrer endgültigen Form nicht aus der Bibel herleitbaren Motive der Deesis und der noch älteren Hetoimasia besitzen eine eigenständige Geschichte und sind vor ihrer Übernahme in das Weltgerichtsbild bereits ausgebildet (47).

F Frühe literarische Kompilationen

Mehrere dieser Motive findet man in apokryphen Schriften des frühen Christentums schon zusammengefaßt. Im Buch von Johannes dem Evangelisten (48) gibt es: die Posaunen des Jüngsten Gerichts, Christus auf seinem Thron und die Apostel als Beisitzer, das ewige Feuer, den Feuersee, das Heulen und Zähneknirschen.
In der Petrusoffenbarung (49) findet man: Die Wiederkunft Christi mit den himmlischen Heerscharen (1), die Herausgabe der Toten durch die Tiere der Erde (4), den Feuerstrom (Feuerbach: 5 f, 12), das Zähneknirschen (5), den Thron der Herrlichkeit (6), die Strafengel (6 f), die äußere (nicht verschwindende) Dunkelheit (6), das ewige Feuer (6 ff), das nagende Gewürm (Ak 25, 27).
Das zweite Buch der Sibyllischen Orakel (50) kennt: Den Richterthron, die Herausgabe der Toten, den Feuerstrom (Schwefelstrom), das Zähneknirschen, das nie verlöschende Feuer, die Dunkelheit ohne Maß und den Tartarus.
Dem Nikodemusevangelium, Kapitel über die Höllenfahrt Christi VI (XXII), das die Grundlage zur Anastasis-Ikonographie bildet, entstammen die außerbiblischen Fesseln Satans. In ihm wird auch Dismas als Kreuzträger im Paradies erwähnt (X/XXVI / 51).

Diese weitgehende Übereinstimmung in den Motiven spricht für eine alte literarische Tradition. Im vierten Jahrhundert findet man dann auch eine weiterführende Kompilation von Gerichtsmotiven, die vorbildhaft für die Entstehung des Weltgerichtsbildes gewesen sein dürfte. Es sind eschatologische Predigten, die man lange für das Werk Ephraems des Syrers gehalten hat, dessen Autorenschaft inzwischen aber angezweifelt wird (52). In diesen Predigten sind bereits die meisten der aufgeführten Gerichtselemente enthalten, und man hat sie daher schon länger mit der Entstehungsgeschichte des Weltgerichts in Verbindung gebracht (53). Während die meisten der rund 30 Reden nicht mehr Elemente zusammenfassen als die oben gezeigten apokryphen Schriften, und in ihnen eine vermutete Verarbeitung eschatologischer Materialien aus verschiedenen Apokalypsen durchaus wahrscheinlich erscheint (54), fällt eine Rede über die zweite Ankunft Christi vollständig aus dem Rahmen.
Beispielsweise kennt die Rede auf die im Herrn Entschlafenen (55) die äußere Finsternis, den nimmermüden Wurm, das Heulen und Zähneknirschen (7) und die Hetoimasia = unaussprechlicher Richterthron, die Posaunen zur Auferstehung der Toten, die feurigen Räder und die Aufzeichnungen der Taten (8).
Die Rede von der Auferstehung der Toten (56) kennt die äußere Finsternis, das ewige Feuer (1), den Schall der Posaune (4,5) und die Einteilung der Gerechten in Gruppen (8).
Die Rede zur Erregung der Zerknirschung durch Vorstellung des letzten Gerichts (57) kennt den Feuerstrom (7,12,21), die Posaunen (12,21), die äußere Finsternis, das ewige Feuer, den nimmermüden Wurm, das Zähneknirschen, die Einrollung des Himmels, den furchtbaren Throne (21).
Die Rede über die Gottesfurcht und den Jüngsten Tag (58) kennt die Einrollung des Himmels (7), die äußere Finsternis (10) und eine Aufzählung von Höllenstrafen, die sehr stark an die vergleichbaren Teile der Petrusapokalypse erinnert (11). Weitere Rede schöpfen wie die erwähnten aus dem gleichen Motivfundus, benützen aber noch wenigere der kritischen Elemente.
Herausragend ist dagegen die Rede über die Zweite Ankunft unseres Herrn (59). Sie ist eine großartige Vision der Endzeit mit einem Reichtum an bildverständlichen Motiven, der den anderen Reden nicht eigen ist. Unter ihnen findet man den größten Teil der aus den Darstellungen bekannten Einzelheiten wieder: Den Schall der Posaune (2,5), die Auferstehung der Toten und die Herausgabe der Toten durch die Erde (wilde Tiere - Vögel) und durch das Meer (2), den Feuerstrom (3,6), die Einrollung des Himmels (3), den furchtbaren Thron (4,17), das Zeichen des Kreuzes (4), das Erscheinen des Richters mit den himmlischen Heerscharen (dabei genanntCherubim und Seraphim / 5,6), Adam

als Anführer der Menschheit (7), die gerechte Richtung aller Stände (10), die äußere Finsternis, die Feuerhölle und den Feuersee mit dem unauslöschlichen Feuer (12,16), das Zähneknirschen, den nimmermüden Wurm (12,16), den Tartarus (12), die Strafengel (böse Engel / 15), die Reihenfolge der Heiligenchöre (= Apostel, Propheten, Märtyrer, Patriarchen, Ordensleute), das himmlische Jerusalem und die Muttergottes (16), Abrahams Schoß (25) sowie die Throne der Apostel (zusammen mit dem Lohn der Gerechten = Heiligen wie in 16 / 26).
Die unterschiedliche Erscheinungsform und Kompilation, die sich auch weitgehend von den bekannten apokryphen Schriften entfernt, läßt Zweifel an der Zugehörigkeit dieser Predigt zu den anderen Reden aufkommen. Ihre Herkunft liegt weitgehend im Dunkel. Aus ihnen eine frühe syro-palästinensische Entstehung des Bildtypus herzuleiten ist vollkommen phantastisch (60).

G Frühe Zeugnisse und ihr Wert für die Entstehungsfrage

Wir müssen davon ausgehen, daß vor dem Ikonoklasmus noch keine Darstellungen des Universellen Gerichts existiert haben. Wir besitzen aus der Frühzeit eine Reihe von Gerichtsgleichnissen, aber nicht die Spur eines Weltgerichts (61). Bis zum Jahre 666 lebte die christliche Welt ohnehin in der dirketen Erwartung der Wiederkunft Christi, die eine bildliche Demonstration der endgültigen Erlösung oder Verdammung erübrigte (62).
Daneben dürfte der latente, 730 legalisierte Ikonoklasmus auf Grund seiner politisch bedingten Beliebtheit und weltanschaulichen Verbreitung bereits in seinem frühen, ideellen Stadium die Entwicklung und Ausbreitung eines so komplexen Bildentwurfes verhindert haben (63).
Frühe Schriftquellen, die auf die Existenz von Weltgerichtsdarstellungen hindeuten, besitzen keine Beweiskraft, denn die Topoi von der Bekehrung angesichts des Gerichts der folgenden Quellen sind von minimaler Beweiskraft, begegnet uns doch hier ein "Bildbegriff", der nicht ohne weiteres wörtlich genommen werden darf (64):
Vita Dosithei (gest. vor 540 / 65); Oratio adversus Constantinum Cabalinum (zw. 766 und 775, Pseudo-Johannes von Damaskus / 66); der legendäre Bericht des Theophanes Continuatus für das Jahr 864 über die Bekehrung des Bulgarenfürsten Boris I. (852 - 888 / 67).
Das Zitat "deutera parusia" allein besagt noch nichts über die Existenz eines Weltgerichtsbildes, denn auch Fol 27v der Handschrift Vatikan graec 752 zeigt diese Inschrift, obwohl man diese Darstellung mit einigen Elementen der Weltgerichtsikonographie beim besten Willen nicht als Gerichtsbild im hier zu untersuchenden Sinn bezeichnen kann (68).
Für das 9. Jahrhundert ist also noch kein Weltgerichtsbild nachweisbar.

Eine unhistorische Beweisführung, die sich nicht streng an das erhaltene Material klammert, könnte allerding einen solchen Eindruck erwekken (69).

Aus dem 10. Jahrhundert kennen wir dann die beiden oben beschriebenen einfachen, aber verschiedenen Gerichtsdarstellungen (Paris, Ms. grec 923; Kastoria, Hagios Stephanos), die wiederum kaum Berührungspunkte mit der zuletzt beschriebenen Gruppe des 11. Jahrhunderts haben. (In der Höllendarstellung der Miniatur und der Apostelreihe mit den Engelscharen und der Seelenwaage des Freskos sind die einzigen echten Parallelen zu sehen)

Die allmähliche Verbreitung der Weltgerichtsikonographie wird auch durch die altrussische Nestorchronik bestätigt. Sie erzählt für die Jahre 986 und 987 von der Bekehrung Vladimirs des Großen (70). Eines der ersten Mittel, das Missionare aus Konstantinopel angewandt haben sollen, war das Bild eines Weltgerichts auf einer Tuchbahn (71). Obwohl der anekdotenhafte Charakter dieses Teils der Chronik Zweifel an der Echtheit des Berichts aufkommen läßt (72), ist es wahrscheinlich, daß der anonyme Autor des frühen 11. Jahrhunderts reale Darstellungen gekannt hat. Da die einzigen greifbaren Motive, die Gerichtsheraldik, die Feuerspein und der nicht schlummernde Wurm den Worten der Missionare entnommen sind, ist es unmöglich festzustellen, ob der Autor tatsächlich schon den entwickelten Bildtypus im Sinne hatte (73).

Erst mit dem Fresko von Saloniki tritt nach 1028 das erste erhaltene "byzantinische Weltgericht" auf. Der Bildtyp tritt im 11. Jahrhundert geradezu schlagartig auf. Selbst wenn wir hohe Verluste annehmen, bleibt kaum eine Möglichkeit, als eine allmähliche Entwicklung der "modernen" Gerichtikonographie im 10. Jahrhundert zu rekonstruieren, die erst in der zweiten Jahrhunderthälfte, wohl gegen das Jahr 1000, zu der Ausformung des eigentlichen Typus geführt hat, dessen erste reife Vertreter des 11. Jahrhunderts wir oben zusammenfassend beschrieben haben (74).

Für die Entstehung des Bildvorwurfes wird vereinzelt das Studios-Kloster in Konstantinopel verantwortlich gemacht, zusammen mit einer früheren Entstehungszeit (75).

H Frühe Darstellungen in den Randbereichen

Dieser erste Eindruck aus der Sicht der griechischen Denkmäler läßt sich mittelbar durch die Beobachtung der Randgebiete bestätigen. Auch in Kappadokien, das noch zum Reich gehörte, aber in regem Austausch mit den armenischen Nachbarn stand und eine verhältnismäßig große Zahl an Kirchenausmalungen erhalten hat, läßt sich kein frühes Weltgericht nachweisen (76). In dieser Kunstlandschaft ist allerdings, wie sich noch zeigen wird, kein einziges vollständiges Weltgericht

aus byzantinischer Zeit erhalten.

Die theologische Selbständigkeit Kappadokiens, die auch zu einer anderen Einstellung zur Johannes-Offenbarung führte, begünstigte auch andere ikonographische Entwicklungen. Die Popularität des Apokalypsenkommentars des Andreas (E. 6./ Anf. 7. Jh.) und des Folgekommentars von Arethas (um 900), beide Erzbischöfe von Kaisereia, die gemeinsam außerordentlich verbreitet waren, dürfte eschatologisch visionäre Darstellungen begünstigt haben (77).

In der Ayvalï Kilise (Kapelle 4) bei Gülü Dere ist ein Fresko erhalten, das mit dem Gericht von Hagios Stephanos in Kastoria entfernte Verwandtschaft zeigt (78). Im Gewölbescheitel ist die zweite Parusie dargestellt. Welch problematische Ikonographie dieses Monument darbietet, sieht man aber daran, daß die Gestalt des wiederkehrenden Christus in der Glorie den Typus eines Himmelfahrenden vertritt (79). Daneben tragen zwei Engel eine Kreisglorie mit Kreuz, und in der darunterliegenden Lünette ist (arg zerstört) die Deesis mit majestätisch thronendem Christus dargestellt.

Auf die Lünette bezogen schließen dann im Gewölbeansatz (Unterteil der Tonne) links und rechts zuerst Engelscharen und dann thronende Apostel an. Durch eine Inschrift scheint diese Darstellung für ein sehr frühes Datum gesichert zu sein: 913 - 920 (80). Dieser sehr einfache Darstellungstyp ist im eigentlichen Sinne noch kein Gericht, da jede richterliche Handlung fehlt. Wir müssen hier von einer Bereitung des Gerichtes im Rahmen der Wiederkunft Christi sprechen (81).

Die Reduktion auf die Wiederkunftsikonographie ist kein Einzelfall geblieben, wie ein Monument des 11. Jahrhunderts zeigt: Die Kokar Kilise bei Ihlara (82). Wie in der gesamten Peristrema-Gruppe (83) ist die Malerei qualitätsarm und sehr provinziell. Es wird sicher ein spürbar älterer ikonographischer Typ wiederholt: Im Gewölbescheitel ist ein großes, stark ornamentalisiertes Kreuz mit der Dextera Dei gemalt, in der Lünette wieder die Deesis und daran anschließend in der Tonne je eine Apostelreihe. Wir haben hier eine sehr unbestimmte eschatologische Darstellung vor uns, die eine Reihe von ikonographischen Momenten enthält (Pfingsten, Sendung der Apostel, Gericht - wegen der Deesis), die aber keinen spezifischen Typus vertritt (84).

Aus den östlichen Randbereichen sind aus dem 10. Jahrhundert noch zwei problematische Denkmäler auf uns gekommen (85), die Freskenfragmente aus den armenischen Klosterkirchen Tatev, heute in Russisch-Armenien, und Achtamar, Türkisch-Armenien.

Für die Ausmalung von Tatev ist uns ein Datum - 930 - überliefert, das nicht unglaubwürdig erscheint (86). Ob der Chronist, ein Historiker des 13. Jahrhunderts namens Orbêlian, auch die Herkunft der Künstler richtig erkannt hat - "geborene Franken" - muß zweifelhaft bleiben.

Die vom Erdbeben verschonten spärlichen Reste des Weltgerichts passen allerdings tatsächlich besser zu den nächstliegenden ottonischen Denkmälern, als zu den oben besprochenen byzantinischen (87). Auf keinen Fall läßt sich aus diesen Fragmenten die frühe Existenz des komplexen byzantinischen Weltgerichts ableiten.

In Achtamar(Insel im Wan-See) sind in der südlichen Exedra der Heilig-Kreuz-Kirche noch übermalte Reste einer möglichen Adventus-Darstellung vom Anfang des 10. Jahrhunderts erhalten, die mit ihrer Christusbüste und den zwei Figurenreihen an die oben erwähnten Darstellungen in den Cosmas-Indikopleustes-Handschriften bzw. an das einfache Gericht im Parisinus graecus 923 erinnern. Wir können hier vermutlich eine armenische Tradition sehen, da eine weitere mutmaßliche Adventus-Darstellung in der Vorhalle der Kirche von Oromos bei Ani (um 1028) recht ähnlich ist. Das Relief zeigt eine Majestas mit den apokalyptischen Tieren und darunter zwei Reihen von je vier Halbfiguren, die untere Reihe unter Arkaden (88).

Somit widerspricht der Denkmälerbestand der Randbereiche nicht der oben aufgestellten These von der Entstehung des komplexen Gerichts gegen das Jahr 1000, denn weder in Tatev und Achtamar noch in Kappadokien sind Motive nachweisbar, die nur anhand eines voll entwickelten byzantinischen Weltgerichts erklärt werden könnten.

Die summarische Beschreibung der byzantinischen Denkmäler hat gezeigt, daß noch bei den Denkmälern des 11. Jahrhunderts spürbare Abweichungen voneinander erkennbar sind, die dann erst gegen das Ende des Jahrhunderts zugunsten eines "Idealtyps" zu verschwinden scheinen, wie er in den beiden stilistisch stark unterschiedlichen Sinaiikonen zu finden ist. Diese zunehmende Vereinheitlichung eines neuen ikonographischen Entwurfes, ausgehend von einer relativen Vielgestaltigkeit, war durchaus im Sinne einer weiteren Stärkung der byzantinischen Theokratie (89).

I Nebentraditionen und Sondermotive

Aus dem 11. Jahrhundert besitzen wir noch einige schlecht publizierte Denkmäler, die an diesem Bild nicht zu ändern scheinen (Adiši, Ateni, David-Garedscha - alle Georgien / 90). Andere in den Randzonen überlieferte Denkmäler zeigen aber, daß es neben einer vermeintlich verbindlichen Ikonographie Nebentraditionen gegeben hat, die mit der Vermutung provinzieller Sonderentwicklung allein nicht erklärt werden können. Hinzu kommt, daß sich die bisher beschriebene Haupttradition in den Randgebieten nicht voll durchsetzen kann.

Die Kathedrale von Nikorzminda (Georgien) zeigt im Adventus-Relief am südlichen Außengiebel, das wohl 1010-14 datiert werden muß, deutliche Eigenwilligkeiten (91). Christus in der Herrlichkeit (Majestas)

wird von zwei Engeln herangetragen, darunter blasen zwei weitere Engel zum Jüngsten Gericht. Die gleiche Darstellungsform, erweitert um eine große Glorie mit Regenbogen, zwei anbetende Engel und eine lange Apostelreihe, ist aber auch in der Kirche Timios Stavros in Kappadokien erhalten (92).

Auch die knapp gefaßte Gerichtsdarstellung im Evangeliar Nr 141/102, fol. 66r, der Abbazia di San Lazzaro in Venedig (93) vom Ende des 11. Jahrhunderts zeigt nicht den Erlöserchristus, sondern zwischen verehrenden Aposteln und sich abwendenden Verdammten die Majestas. Die beider Garde-Engel und der schematische Feuerstrom vervollständigen diese kürzelhafte Miniatur.

Leider können wir diese Randtraditionen nicht eindeutig verfolgen, da weitere armenische Handschriften, die den Adventus-Typ von Nikorzminda bzw. die Darstellung der Majestas fortführen, dem 14. - 17. Jahrhundert angehören und daher nicht beweiskräftig sein können (94).

Ähnliches gilt auch für die armenischen Handschriften, die den kernbyzantinischen Typ mehr oder weniger variieren (z.B. Boston, Public Library, Ms. 1327, fol 24v/25r, 15. Jh. (95); Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 3290, fol 26r; Tetra-Evangeliar Nr. 3 der Sammlung S. Sevadjian, beide 16./17. Jh. (96)), sowie für den armenisch-syrischen Mischtyp (Schrift): Paris, Bibl. Nat., Ms. syriaque 344, fol. 7v/8r, 15. Jh. ff (97).

Von größerer Bedeutung sind für uns einige noch nicht herangezogene kappadokische Denkmäler. Die wichtigste Stelle ist dabei die Ausmalung der YĪlanlĪ Kilise bei Ihlara, deren Fresken in das 11. Jahrhundert datiert werden können (98). Die uns betreffende Darstellung im Westteil, die meist, wenn auch unzutreffend, als Weltgericht bezeichnet wird (99), scheint unsere Vorstellungen von der Entwicklung des byzantinischen Weltgerichts und seinen Traditionsbahnen zu bestätigen, Zweifel an der Datierung schließen das Fresko als sicheres Beweismittel allerdings aus (100). Wir besprechen es dennoch unter Vorbehalt bereits hier und weisen bei den korrespondierenden, sicher später anzusetzenden Denkmälern darauf zurück.

Im Gewölbe befindet sich die Darstellung der 24 Ältesten der Apokalypse (101), die, ergänzt durch die 40 Märtyrer von Sebaste, die von Engeln verehrte Christus-Majestas in der Lünette umgeben. Darunter liegt (jetzt im Zustand der fortgeschrittenen Zerstörung) eine Darstellungsreihe von Elementen des Jüngsten Gerichts, genauer eine Gegenüberstellung von Paradies und Hölle angesichts der Seelenwägung (die isoliert das persönliche Gericht der einzelnen Seele im Gegensatz zum Universellen Gericht darstellt).

Aus dem Zustand der Jahrhundertwende (102) läßt sich folgender ikonographischer Bestand rekonstruieren: Abraham, Isaak und Jakob reprä-

sentieren in dieser Reihenfolge von links nach rechts das Paradies (die Inschriften sind fragmentarisch erhalten); möglicherweise trugen alle Seelen in ihrem Schoß (103). Nach dieser Darstellung an der Längswand folgt an der Stirnwand die Seelenwaage. Der Erzengel Michael (O Anggelos $\overline{MX}$) wägt in einer nicht von ihm gehaltenen Waage zwei durch Köpfe dargestellte Seelen, die auch als das Gute und das Schlechte einer Seele verstanden werden können; ein Dämon versucht, diese Wägung zu stören (104).

Darauf folgt ein dreiköpfiges Ungeheuer, auf dem der Teufel (O Diabolos) reitet; jeder der drei Köpfe verschlingt einen Verdammten. Danach folgen drei in Register unterteilte Abschnitte der Hölle (ähnlich den bekannten Bulgen), überschrieben: Pechsee, Feuersee und Tartaros. Durch diese schematische Hölle windet sich der Schweif des großen Ungeheuers.

Abschließend sind vier nackte Frauen dargestellt, die von Schlangen auf verschiedene Weise gequält werden: Die erste wird von sieben (nicht acht / 105) Schlangen umwunden und malträtiert; eine Inschrift hat sich nicht erhalten, man könnte aber eine Darstellung der Todsünden darin erkennen. Die Sünden der drei folgenden Frauen sind durch erhaltene Inschriften geklärt: Der Biß in die Brüste ist die Strafe für die Verweigerung des Kinderstillens (Aussetzens), der in den Mund für die Verleumdung und der in die Ohren für den Ungehorsam.

Folgende grundsätzliche Unterschiede zur bisher festgestellten Ikonographie müssen beachtet werden: Das Paradies wird allein durch die drei Erzväter vertreten. Die Darstellung der Patriarchentrias als Paradiesessymbol läßt sich sowohl durch das Neue Testament, als auch durch eine Reihe von Apokryphen zum Neuen Testament erklären (106). Von den übrigen bekannten Paradiesessymbolen, der thronenden Maria, dem guten Schächer, dem Paradiesestor und dem Zug der Seligen, fehlt jede Spur.

Die Wägung von Seelen anstelle ihrer Register der guten und schlechten Taten ist ungewöhnlich, aber durchaus der Seelenwaage in Hagios Stephanos zu Kastoria verwandt. Die Darstellung von drei Köpfen am "Großen Fresser", auf dem der Teufel reitet, ist eine Ableitung vom Zerberus, dem dreiköpfigen Höllenhund der Antike (107). Sie dürfte neben der Dreizahl der Höllenkompartimente und den drei Einzelsünden auch eine Analogie zur Dreizahl der Erzväter und damit zur Trinität sein (108).

Während Darstellung und Sinngehalt der Höllenkompartimente einfach und durchaus üblich erscheinen, tritt mit der Bestrafung der nackten Sünderinnen "erstmals" das Prinzip der Strafe am sündigen Glied auf, das in der vorliegenden Form einen Vorläufer in Hagios Stephanos hatte. Der nimmermüde Wurm des Markus-Evangeliums ist uns schon be-

gegnet, aber erst hier wird aus ihm die höllische Schlange, die gezielt straft (109).

Eine sehr stark zerstörte ähnliche Darstellung (Weltgericht ?) in der Pürenli Seki Kilise im selben Tal, ebenfalls Mitte oder 2. Hälfte 11. Jahrhundert datiert, zeigt noch eindeutige Reste einer Höllenszene mit vier Bulgen und fünf nackten Frauen, die mit Ketten gebunden sind und wiederum von Schlangen gequält werden (110). Wenn auch von dieser Darstellung nicht mehr viel erhalten ist, so zeigt sie doch, daß zumindest die Auffassung der Höllenschilderung der Yılanlı Kilise nicht einzigartig war. Auch in der Eğri Taş Kilise ist ein vergleichbares Fragment einer Höllen- bzw. "Weltgerichts"-Darstellung gefunden worden (111).

Wäre die Datierung bzw. Datierbarkeit der Yılanlı Kilise nicht angezweifelt, wäre bereits der Beweis angetreten, daß zur "offensichtlichen" Haupttradition eine Nebentradition kommt, die das Paradieskürzel von Abrahams Schoß in die Patriarchentrias umwandelt und in der Hölle sündenspezifische Strafen kennt (112).

Beim derzeit bekannten Denkmälerbestand läßt sich die östliche Herkunft der postulierten Nebentradition, vor allem bezüglich der Trias, nur vermuten, nicht aber beweisen.

Die Darstellung der drei Erzväter als Paradiesessymbol ist zum ersten Mal um 1100 in Italien sicher nachweisbar, im Weltgerichtsfresko von Oleggio, das auch die Deesis kennt (113). Im 12. Jahrhundert finden wir die Spuren der Nebentradition im Fußbodenmosaik der Kathedrale von Otranto in Apulien (1163 - 1165), das sowohl die Patriarchentrias als auch differenzierte Höllenstrafen durch Schlangen kennt (114), und um 1200 kehrt die Patriarchentrias in einer Veroneser Bibel wieder.

In der französischen Kunst wird die Patriarchentrias vereinzelt dargestellt, so in Arles (116) und in Paris (117). In der deutschen Kunst findet man innerhalb der Weltgerichtsikonographie nur das Bild von Abrahams Schoß, als isolierte Darstellung kann man die Gruppe der Erzväter aber in den Homilien des Gottfried von Admont (118) und in der sogenannten Millstätter Genesis (119) nachweisen.

Das größte Problem stellt dabei die Entwicklung und Typisierung des Motivs dar. Im Osten muß man davon ausgehen, daß zuerst das Bild von Abrahams Schoß um die flankierenden Begleitfiguren Isaak und Jakob ohne Seelen erweitert worden ist. So ist es für den Osten in Vladimir erhalten und spiegelt sich in der Admonter Handschrift und in Paris wider. Erst danach dürfte das Motiv um Seelen in allen Patriarchenschößen erweitert worden sein (erstmals Karş Kilise / 120), allerdings trägt Abraham, bis auf die verwilderten Darstellungen der postbyzantinischen Zeit, immer nur Lazarus im Schoß.

Im Westen wird auf diese Betonung des Lazarus selten Rücksicht genommen, bereits in frühen Beispielen, wie der Kreuzfahrerkirche von Abū-Gosh, der Millstätter Genesis und in Arles tragen alle Erzväter mehr als eine Seele im Schoß.

Grundsätzlich wird das byzantinische Bild die Seelen immer auf dem Schoß sitzend darstellen, während im Westen bereits im ältesten Beispiel, Oleggio, davon abgewichen wird. Die Erzväter halten jeweils ein hängematten artiges Tuch, in dem sich die Seelen befinden. Dieses Schoßtuch wird zum Charakteristikum des Westen, sowohl bei Abraham allein, als auch bei der Trias. Nur in einzelnen Fällen übernehmen westliche Darstellungen das eigentliche Bild des Schoßes, so in Otranto, Arles und in der Millstätter Genesis.

Der Denkmälerbestand könnte zu dem Schluß verleiten, die Erweiterung Abrahmas' Schoß zur Patriarchentrias sei eine italienische Invention, zumal sie in mittelalterlichen italienischen Darstellungen häufig zu finden sein wird. Die enorme geographische, weniger die quantitative Verbreitung des Motivs ab dem 12. Jahrhundert sowohl im Westen als auch im gesamten ostkirchlichen Bereich (121) zusammen mit der Verbreitung der "Bestrafung am sündigen Glied" im Osten (122) spricht aber für eine derzeit nicht beweisbare Entstehung der Nebentradition im byzantinischen Reich noch vor 1100. Diese Nebentradition setzt sich aber nur langsam gegen die etablierte Ikonographie durch.

Im einzelnen lassen sich die Motive wie folgt herleiten:

Das Bild der drei Erzväter im Paradies ist schon in den Evangelien zu finden (Mt 8:11 / Lk 13:29). Die Patriarchentrias nebst anderen Gestalten des Alten Testament kommt dann in der Paulus-Apokalypse vor (25,47 / 123), und schließlich gibt es noch vor dem 5. Jahrhundert in den Pseudo-Clementinen (H-VIII,5) die ausdrückliche Vorstellung der Geborgenheit im Schoße der Patriarchen (124).

Die Schlangen, die sich vom nimmermüden Wurm herleiten lassen, gibt es in einigen Apokryphen: Thomas-Akten (56 - Gewürm / 125), Petrus-Apokalypse (Ak 25 bzw. Äth 9 / 126), Paulus-Apokalypse (Der Wurm mißt eine Elle (127).

Die Marien-Apokalypse, auch bekannt als "Marias Gang zu den Gequälten", nennt schließlich bei den vielgestaltigen Höllenstrafen ausdrücklich Schlangen (128). Diese sehr späte Schrift brachte es zu einer weiten Verbreitung im ostkirchlichen Raum und zu einem Ansehen, das an Dantes Inferno erinnert. Die Annahme, daß der Text die Entstehung und Entwicklung der Weltgerichtsikonographie mit beeinflußt hat, wird dadurch gestützt, daß hier die älteste literarischen Formulierungen der "Bestrafung am sündigen Glied" zu finden sind (129).

Somit ist nun die Voraussetzung für eine weitere Untersuchung des byzantinischen Weltgerichts, die Definition des Grundbestandes, vorhanden, und es wird sich zeigen, wie wandlungsfähig die Gerichtsikonographie blieb.

K Das 12. Jahrhundert

Auch bei der Untersuchung der Weiterentwicklung erschweren die Zufälligkeit der Erhaltung und die ungünstig Publikationslage (vor allem für griechische und georgische Denkmäler) eine zuverlässige Beurteilung. Allerdings dürften die Grundzüge richtig gedeutet sein. Vom Anfang des 12. Jahrhunderts haben wir bereits die zweite Sinaiikone oben herangezogen. Entsprechend dazu zeigen die gleichzeitigen Fragmente im Narthex der Nikolauskirche von Kakopetria auf Zypern keine Neuerungen (130).

Die größte Gruppe stellen die russischen Fresken dar, die einst in diesem Jahrhundert reichlich vertreten waren. Vielfach ist davon aber nichts mehr, oder nichts brauchbares mehr erhalten. Die jämmerlichen Fragmente der Nikolaus-Kathedrale auf dem Jaroslav-Hof in Nowgorod (Nikolskij sobor na Jaroslavovom dvoiščtšce), um 1113 - 1136, die nicht mit Sicherheit als Gerichtsfragmente angesprochen werden können, verhelfen zu keiner Aussage (131).

Die zweite Jahrhunderthälfte brachte weitere Darstellungen, aber: In der Christi-Verklärungs-Kirche im Mirošc-Kloster zu Pskov (Spasso-Preobraščenskij sobor Miroščskogo monastyrja) ist innerhalb der bedeutsamen Ausmalung von 1156 an der möglichen Stelle der Westwand seit der Jahrhundertwende nichts mehr erhalten (132). Die Fragmente der Verklärungs-Kathedrale von Pereslavl-Salesskij (Spasso-Preobraščemskij sobor), um 1157, sind mit Sicherheit einer Restaurierung des 19. Jahrhunderts zum Opfer gefallen (133).

In der Ausmalung der Georgskirche von Staraja-Ladoga, um 1167, sind an der West- und Südwand nur drei Reste einer großen streifenförmigen und raumhaltigen Komposition unterhalb der Empore erhalten, die durch eine alte Zeichnung geringfügig ergänzt werden können (134). Lediglich eine Betonung der fast völlig verschwundenen Auferstehenden und die stärkere Abtrennung zumindest eines Seligenchores scheint neu zu sein, wenn auch neben diesen kompositorischen Besonderheiten keine ikonographische Novität zu finden ist.

Die Fragmente im Narthex der Kirillov-Klosterkirche zu Kiev, um 1170, sind wegen ihrer häufigen und starken Restaurierungen problematisch (135). Der Ersatz der Apostel durch geöffnete Bücher auf den Thronen und die ebenso singuläre wie unverständliche Darstellung des Höllentores sprechen neben den stilistischen Eigenheiten für jüngere Ergänzungen. Die übrigen Elemente sind konservativ, nur die verstreute räumlich Anordnung und die starke Absetzung der Einzelmotive durch kräftige Rahmungen (z.B. bei der Himmelseinrollung) ergibt wiederum eine kompositorische Variante gegenüber dem locker konzipierten Normaltyp.

Gelegentlich wird angenommen, daß in den Malereien Rubljevs in der Himmelfahrts-Kathedrale (Uspenskij sobor) von Vladimir aus dem Jahre

1408 noch das Programm der älteren Ausmalungen von 1161 bzw. 1189 stecke (136). Die durch die Architektur verschuldete Verteilung der Elemente und diese selber wären nichts Neues gegenüber dem bisher Bekannten, nur die Darstellung der drei Erzväter im Paradies mit Seelen in Abrahams Schoß könnte als älteste Patriarchentrias des russischen, ja des byzantinischen Weltgerichts gelten.
Eine solche Behauptung ergäbe aber keine große Verschiebung der Akzente, denn bereits um 1195 läßt sich diese Motiv in der gleichen Weise sicher innerhalb der Fragmente der Demetrius-Kathedrale von Vladimir nachweisen (137). Die gewaltigen Fresken in den Gewölben (W-Teil der Haupttonne und SW-Tonne haben einzig als Originale eine brutale Renovierung der Kathedrale überlebt), die durch Griechen und vermutlich deren russische Gehilfen ausgeführt worden sind, zeigen daneben nur noch eine Besonderheit: Petrus führt in der Gruppe der Erwählten nur Frauen zum (zerstörten) Paradiesestor, die u.a. folgende Personen darstellen sollen: Maria Egyptica, Katharina von Alexandria und die Porphyrogeneta Theodora, Tochter Kaiser Konstantins VIII. (138).
Das bedeutendste russische Monument war in der im zweiten Weltkrieg fast völlig zerstörten Erlöserkirche an der Neredica bei Nowgorod zu finden (139). Die einst komplett erhaltene Ausmalung von 1199, die bis auf wenige Reste zugrunde ging, hat an der unteren Westwand, mit Übergriffen auf die anschließenden Wände, eine Darstellung des Weltgerichts enthalten, die älteste vollständig "erhaltene" byzantinische Darstellung des Themas in der Monumentalkunst.
Unter den russischen Inschriften – im Gegensatz zu den griechischen der Demetrius-Kathedrale – befand sich auch die Bezeichnung "Weltgericht". Eine Reihe von beachtlichen Einzelheiten sind in diesem Denkmal erstmals nachzuweisen.
So ist die Seele, die bei der Wägung gerichtet wird, anwesend, dargestellt als Kind zwischen dem Erzengel und der Waage (Hagios Stephanos in Kastoria zeigt dagegen ein Heiligenbild unter der Waage). In der Höllenbulge des reichen Mannes steht auch eine Teufelsgestalt und antwortet auf das Flehen des Prassers um Linderung seines Durstes: "Reicher Freund, trinke etwas von der brennenden Flamme" (140). Die fünf weiteren Bulgen sind mit Inschriften bezeichnet: Ägyptische Finsternis, Siedendes Pech, Raureif, Zähneklappern, Kälte.
Die interessanteste Besonderheit glauben wir aber in der Darstellung Satans und seines Thrones zu erblicken. War das Thronmotiv Satans bisher nur durch die Frontalität des Sitzens gegeben und das fressende Monstrum dem Feuermeer zugewandt, so ist hier der Schwanz des Fressers ebenfalls mit einem Kopf ausgestattet. Dieser zweite Kopf ist zwar dem ersten noch nicht ebenbürtig, doch er verleiht dem Monstrum eine

Andeutung von Symmetrie. Der große Fresser wirkt dadurch zum ersten Mal wie ein realer Thron (141).

Daneben fällt ein weiteres "Rahmenmotiv" bei den Personifikationen von Erde und Meer auf (seit Saloniki war keine Personifikation der Erde mehr zu finden): Die Erde wird durch eine Art von Halo-Bildung hervorgehoben, eine Schlange bildet eine Quasi-Gloria um den Oberkörper.

Bevor wir den russischen Bereich ganz verlassen, sei noch ein Ableger vermerkt, der die byzantinische Erscheinungsform über den Umweg über Rußland erhalten haben muß.

Auf der Insel Gotland haben sich in den Kirchen von Garda und Källunge Freskenfragmente aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (wohl gegen 1200) erhalten, die direkt auf den Stil Nowgorods weisen. In der wichtigeren Kirche von Garda befindet sich noch ein Weltgerichtsfragment nach byzantinischem Muster, von dem die Engelscharen, die thronende Apostel und der höllische Strafort bestimmbar blieben. Auch wenn sich keine weitere Rekonstruktion anbietet, zeigt zumindest der Stil, daß die Maler entweder Russen oder russisch geschulte Wanderkünstler gewesen sind (142), die hier ein orthodoxes Ausstattungsstück in eine katholische Kirche eingefügt haben.

Außerhalb Rußlands gibt es im 12. Jahrhundert noch die umstrittenen Beinhausfresken von Bačkovo (143), die georgischen Denkmäler, wie die Fresken in der Vorhalle der Maria-Himmelfahrts-Kirche des Höhlenklosters von Vardizia, zwischen 1184 und 1186, und zwei Handschriften (144), sowie zwei Kirchen auf der Halbinsel Mani und ein Kirchlein in Kastoria.

In Vardizia, das durch Erdbebenschäden und Wiederaufbau Verluste und Störungen hinnehmen mußte, fällt nur das alte, in den Randbereichen häufige Motiv des von Engeln getragenen Kreuzmedaillons auf (145).

Die teilweise schwer beschädigten Fresken von Bačkovo sind zwar ikonographisch weitestgehend rekonstruierbar, offenbaren aber einen unvollständigen Motivschatz: Die Hetoimasia, Adam und Eva, der Chor der Propheten, die Personifikationen der Elemente, die Posaunenengel und auch das vom Cherub bewachte Paradiestor waren nie vorhanden. Der Bereich, für den man die Hölle rekonstruieren muß, ist allerdings so zerstört, daß für ihn keine Aussage mehr möglich ist.

Die untergegangen Fresken der Stephanskirche von Niš (146), die wohl auch in das fortgeschrittene 12. Jahrhundert gehörten, sind nur summarisch beschrieben worden, und geben uns keine Vorstellung der Einzelheiten mehr.

Günstiger steht es mit den beiden Kirchen von der Halbinsel Mani auf der Peloponnes. Die Michaelskirche enthält, soweit wir nach der Teilabbildung gehen können (147), keine neuen oder auffallenden Details,

dafür aber eine äußerst ungewöhnliche Komposition entlang einer Tonne mit radialer Zuordnung der Apostelgruppen innerhalb des Tonnengewölbes. Die Theotokoskirche, deren Narthex nur noch Fragmente eines Weltgerichts enthält (148), zeigt im Südteil neben dem Satan auf einem noch einköpfigen Monstrum und neben drei herkömmlichen Bulgen eine große Bulge mit nackten Frauen, die von mächtigen Schlangen gepeinigt werden.

Das gleiche Motiv tritt auch im Narthex der Panagia Mavriotissa bei Kastoria auf (E. 12./ Anf. 13. Jh.). Dort sind die Frauen inschriftlich als sündige Frauen (Huren) gekennzeichnet (149). Neben diesem Motiv treten eine ganze Reihe von Novitäten auf:

Die Figuren der Deesis überragen in ihren Maßen bei weitem alle anderen Figuren, d.h. das bisher gültige Prinzip der gleichen Dimensionen ist durchbrochen. Neu ist auch die ausdrücklich hervorgehobene Verehrung der Hetoimasia mit der Geisttaube durch zwei Engel (150). Ebenso ist der separate Abtransport von weiblichen Verdammten durch einen Engel und die vollkommene Verschmelzung der Strafengel mit dem Rot des Feuerstroms neu. Nur noch die Zeichnung hebt sie aus dem Feuer hervor.

An der Südwand war oberhalb der Hölle, soweit man sich auf die geringen Spuren verlassen kann, ein Posaunen (?)-Engel und die Auferstehung aus dem Meere dargestellt. Das Höllenfragment zeigt schließlich die sensationellste Neuerung aller Teile: Die Einführung des Instruments der Sünde.

Neben der Bulge mit den Sündern im ewigen Feuer und den schon erwähnten Frauen in ihrer höllischen Schlangengrube, kann man links drei spezifische Strafen entdecken. An einer Stange über dem Feuerstrom sind drei nackte, gefesselte Männer aufgehängt, deren Sünden auch durch Inschriften erläutert werden. Der Verleumder hängt an seinen Füßen, der Wucherer (Geldverleiher) an seinem Hals, an dem auch ein Geldsack baumelt und der Falschwäger (Verknapper) hängt wieder an seinen Füßen, mit einer Waage um den Hals gebunden. Haben wir bisher in wenigen Fällen nur das Prinzip der Strafe am sündigen Glied in abstrakten Darstellungen kennengelernt (Kastoria, Hagios Stephanos; Mani, Theotokos-Kirche; Yīlanlī Kilise), so finden wir hier zum ersten Mal die besonderen Strafen für bestimmbare Vergehen in einer drastischen und anschaulichen Form, wie wir sie ähnlich auch aus der apokryphen Literatur kennen, insbesonders aus der sogenannten Marienapokalypse (151).

Leider fehlen in der Panagia Mavriotissa viele Sektoren eines Gerichtsbildes, so das Paradies, vollkommen, und wir können uns daher über die gesamte Entwicklung, die in diesem Fresko dokumentiert war, keine Vorstellung mehr machen.

Die nur zweitklassige Qualität der Fresken und die Situation Kastorias als Provinzzentrum sprechen dafür, daß sich diese Bereicherungen der Ikonographie im Laufe der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im hauptstädtischen Bereich gebildet haben.
Sonderdarstellungen dieser Zeit bestätigen nur die Verbreitung der älteren Motiv. Eine Kopie des monastischen Erbauungsromanes von Barlaam und Joasaph auf dem Athos (152) enthält unter anderem zwei Textillustrationen mit Weltgerichtsmotiven, fol 28 v zu Barlaams Vision von der Wiederkunft Christi und 101 r zu Joasaphs Höllenschau im Traum. In beiden Fällen treten nur einzelne Elemente der Gerichtsikonographie auf. Fol 28 v ist auch schon als Weltgericht angesprochen worden (153), obwohl nur ein Gerichtskürzel zu sehen ist: Eine Deesis mit dem Alten der Tage anstelle des Richters wird von zwei jungen Männern flankiert. Von der Mandorla Gottes geht der Feuerstrom aus, und im stark abgeriebenen Feuermeer erkennt man noch die Reste einer Reihe von Figuren und Büsten, sowie die Füße eines Strafengels. Das Paradies ist allein durch das Paradiestor mit einem vierflügligen Cherub, Abrahams Schoß von Seelen umringt und Dismas angedeutet. Fol 101 r ist noch einfacher; neben drei Engeln werden drei geläufige Höllenbulgen dargestellt.

L Der Fall von Konstantinopel 1204 und die Folgen

Das 13. Jahrhundert beginnt mit einem historischen Einschnitt, der auch die Entwicklung der Ikonographie beeinflussen mußte. Der vierte Kreuzzug mit der Eroberung von Byzanz im Jahre 1204 und die nachfolgende Errichtung des lateinischen Kaiserreiches (154) verschüttet einerseits die zentralen Quellen, läßt aber andererseits jene Bereiche profitieren, die Künstlern aus Byzanz weiterhin Aufträge im Sinne der Orthodoxie geben konnten, wie das junge Serbenreich.
Viele in der Literatur erwähnte Weltgerichtsdarstellungen dieses Jahrhunderts fallen aber für die vorliegende Untersuchung aus, da sie entlegen und/oder absolut unzulänglich publiziert sind:
Ani (Kirche des Gregor von Tigran Honentz in Türkisch-Armenien / 155), Achtala, Ikvi, Lekhne, Timotesubani (Alle Georgien, 1. Hälfte 13. Jh. / 156) sowie Lipna (Nikolaus-Kirche auf der Lipna bei Nowgorod / 157) und in Griechenland Ägina, Muttergotteskirche und andere Beispiele (158).
Von überragender Bedeutung sind die Ausmalung serbischer Denkmäler, denn sie entschädigen uns ein wenig für die Verluste in der Hauptstadt. Die greifbare Tätigkeit emigrierter Künstler hinterließ uns einen Kreis von Kunstwerken, die zum Wertvollsten gehören, das von der byzantinischen Kunst erhalten ist. Damit sind aber auch Belegstücke der Ikonographie vorhanden, deren Wert nicht unterschätzt werden kann.

Wie weit sich nun beim ältesten "serbischen" Weltgericht von 1208 der Malerkreis von 1568 bei der Restaurierung der Muttergotteskirche von Studenica an die ältere Ikonographie gehalten hat, ist inzwischen unerheblich, da das jüngere Weltgericht auch schon wieder fragmentiert und in den verbliebenen Elementen geläufig ist (159). Einzig die Glorie Christi fällt auf, kann aber wegen der sicheren Abhänigkeit von Entwürfen der Milutinschule nicht gerechnet werden (160).

Das tatsächlich älteste Weltgericht in Serbien ist dann, wiederum als Fragment, das Fresko im Esonarthex der Klosterkirche von Mileševa, das der zweiten Aussattungswelle um 1236 entstammt, deren Qualität gegenüber der von Naos und Narthex nachgelassen hat (161). Die wahrscheinlich von einheimischen Künstlern geschaffene, sehr aufwendige Darstellung, die einst das gesamte Untergeschoß des Esonarthex ausgefüllt hat, enthält relativ wenig neue Motive. Auffallend ist aber die strenge Einteilung und die durchgehende Rahmung.

An Besonderheiten gibt es die Vertreibung der Verdammten nach einzelnen Ständen, wie sie bei Ephraem beschrieben sind (162), die ganz- oder dreiviertelfigurigen Gestalten der Sünder in den Bulgen, die nunmehrige Übernahme der Patriarchentrias, die Darstellung des Cherubs am Paradiesestor mit einer Lanze und die Darstellung von Propheten an den Gurtbögen. Die Wiedergabe eines bewaffneten Cherubs ist innerhalb der Weltgerichtsdarstellungen die erste nachweisbare (163). Das Paradies und vor allem die Auferstehungsszenen und das Zentrum einer Hölle sind so weit zerstört oder verloren, daß über eventuelle weitere Details keine Aussage mehr gemacht werden kann.

Vor 1268 entstand dann das wichtige Gerichtsfragment an der Nordwand des Narthex von Sopoćani (164). Wir nähern uns damit höchster künstlerischer Qualität, die allerdings nicht grundsätzlich hohe Bedeutung und Fortschrittlichkeit in der Ikonographie gewährleistet.

War in Mileševa das Zentrum um den Richter erhalten und fehlten teilweise die Folgen des Gerichts, hat hier die Zerstörung das Gegenteil bewirkt. Das gesamte obere Fresko ist zerstört, und auch die Erhaltung ist teilweise schlecht. Es ist aber noch genügend erhalten, um erkennen zu lassen, daß hier eine detaillierte und streckenweise neuartige Ikonographie auftritt.

Bereits die Komposition ist unüblich. Durch die Einteilung in Streifen ist die Trennung zwischen Himmel und Hölle nicht mehr heraldisch links gegen rechts gesetzt, sondern in Stockwerke, oben (Himmel) gegen unten (Hölle).

Links oben ist noch das Paradiestor erkennbar, darunter ein Posaunenengel und Heiligenchöre. Rechts sieht man die Reste einer Auferstehung der Toten. Davon sind das Meer und seine Personifikation mit einem Schiffsmodell erhalten. Diese Schiffsmodell ist das erste sicher nach-

weisbare seiner Art, da die Interpretation des primitiven Nachens in der jüngeren Sinaiikone nicht ganz eindeutig ist. Auf dieser Höhe ist auch noch die schlecht erhaltene Personifikation der Erde zu sehen und dazwischen die restlichen Heiligenchöre.

Hinreichend gut ist nur die allerunterste Reihe in ihrem Zustand. Rechts wird das Feuermeer gezeigt, mit den Verdammten aus verschiedenen Ständen und den Engeln der Hölle mit großen Gabeln. Satan ist ebensowenig vorhanden wie Höllenbulgen oder andere Straforte. Dafür findet man in diesem Streifen eine neue singuläre Darstellung: Sieben nackte Gestalten, vier Frauen und drei Männer, die von Schlangen umwunden werden. Bei genauer Betrachtung bemerkt man, daß die Schlangen jede Gestalt an anderen Stellen beißen: (Von links nach rechts) in den Kopf (Ohren), den Schoß, die Brüste, den Mund, die Ohren, die Geschlechtsteile und die Zunge. Zwischen diesen sieben Verdammten, die nach einer gelehrten Studie die Personifikationen der sieben Todsünden sein sollen (165), und dem Feuerstrom ist die Seelenwaage mit einem Erzengel dargestellt. Dabei fällt die Rolle der Aufzeichnungen, die gewogen werden, ins Auge. Eine einzige Schriftrolle auf der Seite des Guten (=links, nach dem üblichen Schema) wiegt mehr als viele Aufzeichnungen böser Taten. Ein kleiner Dämon versucht wieder vergeblich, das Gewicht der bösen Taten schwerer wirken zu lassen.

Im Vergleich zu den beiden letztgenannten Fresken ist das Fragment im nördlichen Seitenschiff von Manastir ausgesprochen konservativ. Dies betrifft Stil und Ikonographie gleichermaßen, wie es dem provinziellen Rang der Ausmalung entspricht (166).

M Die Denkmäler in den Randbereichen

Nicht geographisch, sondern politisch wurde Attika im 13. Jahrhundert ein "Randbereich". In einer Gruppe von attischen Kirchen zeigen sich die ikonographischen Folgen der fränkischen Herrschaft.

Das Gerichtsbild im Narthex der Peterskirche von Kalyvia-Kouvara (um 1233/34 / 167) wirkt auf den ersten Blick unbeeinflußt, einschließlich der aufwendigen Auferstehungsszenen mit den Personifikationen von Erde und Meer, der individuellen Höllenstrafen und der großen Deesis. Das Fehlen so wichtiger Motive wie der Hetoimasia und des Feuerstroms deuten aber eine empfindliche Störung des ikonographischen Verständnisses an, wie sie in der Georgskirche unweit des gleichen Ortes schon einsichtiger ist (168 / um 1240/50).

Je drei Apostel stehen (!) mit geschlossenen (!) Büchern vor ihren Beisitzerthronen. Petrus trägt außerdem wie in der Peterskirche die Schlüssel als Attribut, eine Abweichung von ähnlichem Gewicht wie die Tatsache, daß die verbleibenden Apostel als Evangelisten bezeichnet werden müssen. Eine ähnliche Aposteldarstellung soll am Ende des 13.

Jahrhunderts auch in Hagios Nicholaos bei Kalamos in Ost-Attika entstanden sein (169).

Obwohl die unvollständige Darstellung der Georgskirche für die byzantinische Ikonographie von geringem Interesse zu sein scheint, belegen die Büsten der Verdammten im Feuerstrom die weitere Verbreitung der neueren Form der Sündenstrafen mit den Instrumenten und Zeichen der Sünden. Dem Falschwäger ist die Waage, dem raffgierigen Beamten der Geldsack, den Erntedieben Pflug und Sichel und den Holzdieben Axt und Schere um den Hals gehängt. Wieder zeigt hier ein Denkmal den Strafgedanken der Marienapokalypse (170).

Im 13. Jahrhundert ist Kappadokien längst auch politisch vom Reich entfernt und in doppelter Hinsicht Randgebiet. Aus dieser späten Phase hat sich wenig erhalten.

In der Karş Kilise bei Arabsun-Gülşehir ist die Ausmalung auf 1212 datiert (171). Von Interesse sind trotz der schlechten Erhaltung ein Fragment der Hölle und eine Paradiesesdarstellung, sowie eine ungewöhnliche Darstellung, die meist als Seelenwaage mit drei Seelen angesprochen wurde, obwohl eine Interpretation als Bild der Errettung der drei Jünglinge aus dem Feuerofen sinnvoller wäre (172).

In der Hölle erkennt man noch einen Engel, der die Verdammten mit einer Lanze in das schematisch angedeutete Feuermeer treibt, wo ein engelähnlicher Dämon (Inschrift) drei von ihnen an ihren Bärten weiterzieht. Rechts davon thront Satan mit dem Antichrist auf einem gewaltigen Monstrum, das als sein Reittier gezäumt ist. Unter dem überdimensionierten Monstrum sind noch schlangenumwundene Köpfe erkennbar.

Rechts von diesem Höllenbereich schließt das auf die Tonnenwölbung gemalte Paradies an. Es besteht aus dem (arg zerstörten) Paradiestor, Dismas, einer thronenden Maria orans und einer Patriarchentrias: Alle drei Erzväter tragen mehrere Seelen (!) in ihrem Schoß. Es wird hier also die volle Funktion der Trias wie in westlichen Darstellungen gezeigt (173).

Die Verteilung der Fresken im Raum läßt erkennen, daß nie ein vollständiges Gericht vorhanden gewesen sein kann, sondern, wie in der YĪlanlĪ Kilise, nur eine Gegenüberstellung von Himmel und Hölle existiert hat, allerdings seitenverkehrt gegenüber der normalen Orientierung.

Daneben soll noch in der Georgskirche von Ortaköy unter den Fresken von 1293 ein Weltgericht (?) erhalten sein (174), von dem uns nur bekannt ist, daß es der Darstellung der Karş Kilise ähnlich sein soll.

Trifft nun die oben erwähnte, mögliche Spätdatierung der YĪlanlĪ Kilise zu, würde sich ihre Ikonographie auch mit diesen datierbaren

Denkmälern vereinbaren lassen, allerdings nun unter dem Aspekt der Rückschrittlichkeit. Weitere kappadokische Darstellungen sind dann zeitlich sehr unsicher und kaum anders als postbyzantinisch zu bezeichnen (175); wichtige Aufschlüsse könnten sie ohnehin nicht liefern.

Eine gänzlich andere Randlagensituation herrschte für ein Fresko in Trapezunt. Die Stadt ist zum Zeitpunkt der Entstehung bereits Hauptstadt des Teilkaiserreiches Trapezunt, die bisherige Randlage könnte aber zu provinziellen Erscheinungsformen geführt haben.

Um 1260/70 wurde zur Vollendung der Ausstattung der Hagia Sophia in der Vorhalle ein Weltgericht gemalt, das nur sehr beschädigt, aber weitgehend rekonstruierbar auf uns gekommen ist (176). Die Ikonographie ist sehr traditionell, weder die auffallend große Zahl der Engel in der Tribunalzone, noch die aufwendige Auferstehung der Toten ist außergewöhnlich. Die einzige Bedeutung für uns erhält das Fresko durch die zufällige Erhaltung des ersten zweiköpfigen Fressers seit Neredica. Er ist hier zum frühesten Zeitpunkt für eine östliche Darstellung vollsymmetrisch ausgebildet, ein realer Thron Satans.

So bleiben nur noch zwei byzantinisierende Darstellungen aus Kleinarmenien, die es für diese Jahrhundert zu beschreiben gilt, Miniaturen des Thoros Roslin.

Sein Evangeliar von 1262 in Baltimore in der Walters Art Gallery, Ms. 539, zeigt auf fol. 109 v ein echtes Weltgericht. Bei der Darstellung kommt es zu einer Umformung des byzantinischen Formenschatzes und des Motivkatalogs, wie man sie ähnlich in anderer Denkmälern der Randbereiche finden kann (siehe vor allem Anm. 144).

Auf der Höhe der Deesis bilden Engel eine symmetrische Doppelform der Himmelseinrollung und zwei von den Auferstehungsszenen losgelöste Posaunenengel fungieren als vergrösserte Auriole Christi. Die Apostel folgen erst in der darunterliegenden Zone, in der Mitte getrennt durch die Arma, die nicht auf der Hetoimasia, sondern auf dem Golgathahügel aufgepflanzt sind und von Adam und Eva verehrt werden. Die Heiligenchöre werden durch sechs einzelne, differenzierte Heilige ersetzt. Satan thront auf dem inzwischen bekannten höllischen Thron, den der große, symmetrisch gebildete Fresser darstellt.

In der untersten Zone finden wir an der Stelle Marias eine nicht eindeutig identifizierbare Frauengestalt neben Dismas und Abrahams Schoß. Auch hier ist der Cherub am Paradiesestor bewaffnet und er ist ebenso wie Abraham und Lazarus direkt auf den reichen Prasser in der Hölle bezogen. Die Hölle schließt mit vier schlangenumwundenen Gestalten in der Finsternis.

Zu diesem Reichtum an Abweichungen kommt noch eine singuläre Erscheinung links neben dem Rand. Dort stehen die törichten Jungfrauen (In-

schrift) vor der verschlossenen Pforte. Dieses Motiv wurde zwar auch in den Reden "Ephraems" vorbereitet, kann aber nicht in die engere Weltgerichtsikonographie einziehen.
Das Evangeliar von 1268 zeigt auf fol 89 v nur eine sehr knappe Darstellung, die man als Bereitung des Gerichts bezeichnen kann (178). Aus dem Reich der Himmlischen Heerscharen tritt der Pantokrator hervor. Sein Adventus wird von Maria und dem Täufer begleitet. In einem schmalen Streifen am unteren Rand findet man in drei Sarkophagen Auferstehende, die mittlere Gruppe ist nackt.
Nur drei randüberschneidende Motive zeigen direkt die Vorbereitung des Gerichts: die Himmelsrolle, die Posaune und die Waage. Einen derart großzügigen Umgang mit Gerichtsmotiven findet man erst in westlichen, insbesonders italienischen Bildern wieder.

N Die großen Werke der paläologischen Malerei

Aus dem 14. Jahrhundert sind wieder zwei Darstellungen des zentralen Reiches erhalten. In Mistra, im Narthex der Metropolis (vor 1312), und in der Hauptstadt Konstantinopel, im Parekklesion der Chorakirche (um 1315-20 / 179).
Auf der Hetoimasia ist in Mistra wieder die seltene Taube dargestellt, sie wird aber nicht wie in der Panagia Mavriotissa von Adam und Eva oder Engeln verehrt, sondern, inschriftlich gesichert, von den Engelschören. Die Apostel halten keine Bücher sondern Rollen in ihren Händen (180). Das Buch, in dem die guten und die bösen Taten der Menschen aufgezeichnet werden, ist zweiteilig dargestellt, mit je einem Engel, der in seinem Teil liest. Wie bereits in Mileševa treten wieder die Propheten auf.
Besonders eigenwillig ist die Form der Hölle. In dem sich vielfach verzweigenden Feuerstrom bilden sich Zwischenräume, in die zuerst die Verdammten nach Ständen geordnet gesteckt werden, und deren verbleibende zu Straforten gemacht werden. Zu den bekannten Formen der Bulgen kommen wieder drei nackte Frauen, die auf verschiedene Weise von mehreren Schlangen gequält werden, und als fortgeschrittene Differenzierung vier Orte mit nackten, männlichen Gehenkten, die gebunden sind und nicht sterben können. Ihre Strafen sind nur geringfügig unterschieden.
Soweit es der schon um die Jahrhundertwende schlechte Zustand der Fresken noch erkennen ließ, waren kaum weitere Einzelheiten von besonderem Rang vorhanden, sieht man von den reichen Architekturmotiven in einer Paradieslandschaft ab. Das Feld ist aber für jede weitere Interpretation schon zu zerstört gewesen. Insgesamt kann man von einer gegenüber der Tradition deutlich bereicherten Ikonographie sprechen.

Im Vergleich ist das Fresko der Chorakirche bei aller "Fortschrittlichkeit" des Stils sehr traditionell. Die Anpassung an die Architektur hat zwar zu einer neuartigen Komposition geführt,um die zentrale Kuppeldarstellung herum, aber an neuen Motiven ist das Fresko arm. Die Darstellung eines Seelengeleits durch einen Engel hängt auch mit dem Zwang, eine Zwickelstelle zu füllen, zusammen. Neuartig sind die Darstellung von Cherubim an den Flanken der Hetoimasia, die Reihe von an den Hälsen zusammengebundenen Verdammten, die von schemenhaften Teufeln zum Feuermeer gezogen werden, und der Geldsack als Symbol des vergeblichen Reichtums des Prasser, um dessen Hals er hier hängt. Diese Motive erinnern stark an westliche Darstellungen (181). Neben dem nun üblich gewordenen bewaffneten Cherub an der Paradiespforte und dem schon vorher in Prizren auftretenden Motiv der Seelendarstellung unter der Waage (siehe weiter unten), ist nur die Darstellung von zwei Engeln tatsächlich neu, die Rollenbündel zur Seelenwaage herbeitragen; die Wägung selbst wird ohne Aktion und Beteiligung eines Engels vollzogen.

Somit entsprechen sich hier künstlerischer Rang und ikonographischer Rang nur bedingt. Die vielleicht größte Bedeutung liegt in der partiellen Rezeption westlicher Motive. Neben dem Seelengeleit und dem Kettenzugmotiv, sowie der speziellen Anwendung des Geldsackes, kommt noch ein besonderes westliches Motiv zum Tragen, das stärker eingeengt werden kann, die zum Altar umgestaltete Hetoimasia, wie sie die römische Malerei in Italien eingeführt hat (182).

Für die Geschichte der Ikonographie sind einige Denkmäler aus den nicht mehr reichsbyzantinischen Staaten von größerem Interesse. Wieder spielt hier Serbien eine großartige Rolle, vor allem durch die Werke der vom Herrscher selbst gestifteten und beauftragten Milutin-Schule. Von gelegentlich behaupteten Auflösungstendenzen kann keine Rede sein. Unter den jüngeren Fresken in der Muttergotteskirche Ljeviška in Prizren, die um 1310/13 vom Serbenkönig Milutin gestiftet worden sind, befindet sich in der Vorhalle eine fragmentierte Darstellung, die trotz aller Verluste mit einer derartigen Fülle von Details aufwartet, daß wir hier näher auf sie eingehen müssen (184).

Die Ausmalung des Tonnenabschnitts mit den anschließenden Wänden ist nur auf einer Seite bis zum Gewölbescheitel erhalten. Dort finden wir Christus, den Weltenrichter, in einer vollkommen neuartigen Glorie. Er thront in einer ersten Kreisglorie (vermutlich auf einem zerstörten Regenbogen), hinter der eine sternförmige Glorie hervorschaut, die wiederum mit einer neuen Kreisglorie hinterlegt ist. Hinter dieser dritten Schicht kommt ein Band, das das ganze Gewölbe durchzieht und das durch die Personifikationen von Sonne und Mond (die ersten im byzantinischen Weltgericht) eindeutig als Himmelsrolle gekennzeich-

net ist. Es wird von beiden Seiten von je einem Engel auf Christus zu eingerollt. Erst hinter dieser Schicht folgt die letzte, größte Glorie des Richters, die von den himmlischen Heerscharen gebildet wird. Eine derartig reiche Betonung des Zentrums eines Weltgerichts ist bisher nicht vorgekommen.

Die zu rekonstruierenden Elemente der Fürbitter, Beisitzer, Erwählten und des Paradieses sind leider vollständig untergegangen. Die gesamte erhaltene Fläche ist "im Rücken" Christi auf diesen bezogen, weshalb die Hölle links vom Beschauer erscheinen muß, zur Linken Christi. So ist auch die Seelenwaage, die gleich an die Glorien Christi anschließt, gegenüber den üblichen Darstellungen seitenverkehrt wiedergegeben, d.h. die rechte Schale senkt sich. (In der Chorakirche ist die radiale Gewölbekomposition im Wesentlichen auf den Blick gegen Osten bezogen. Prizren kennt zwei Blickrichtungen - für den Richter, das Tribunal und den Bereich der Erwählten Ost, für die Auferstehung der Toten, den Richtakt und die Hölle West).

Die Waage wird von der Hand Gottes gehalten, die hinter der vorletzten Glorie herausragt. Zwei Engel sind mit der Wägung beschäftigt. In der gesenkten Schale liegt die eine, alles übertreffende Rolle mit den guten Werken der Seele, die hier selbst, zum ersten Male direkt unter der Waage dargestellt ist und durch die singulären Attribute des Nimbus und der Flügel bereits eindeutig den Erwählten zugerechnet ist. Die Vielzahl der Rollen mit schlechten Taten in der zweiten Waagschale mag daran ebensowenig ändern, wie die Bemühungen zweier Teufel, durch Ziehen und Heranschaffen neuer Rollen, die Waage umkippen zu lassen.

In der Stichkappe rechts von der Seelenwaage blasen zwei Engel zur Auferstehung der Toten. In der Lünette darunter geben Erde und Meer ihre Toten heraus. Beide sind personifiziert dargestellt, und die Erde ist wieder durch einen Tuchhalo ausgezeichnet. Rechts daran anschließend kommen weitere Auferstandene aus Höhlen hervor.

In der linken Lünette der Westwand finden wir das Zentrum der Hölle, das Feuermeer, in dem Satan auf einem eigenartigen Drachen thront, dessen Schwanz eine Gruppe von Verdammten umschlungen hält. Daneben sieht man zwei geflügelte Teufelchen, die einem unkeuschen Mönch einen Pflock in den Anus treiben.

Um das Feuermeer herum sind neben einigen bekannten Höllenmotiven (Ein Strafengel treibt Verdammte mit einer großen Gabel den Feuerstrom hinab, während andere Verworfene aller Stände bereits dem Feuermeer zutreiben) mehrere sehr spezifische Höllenstrafen dargestellt, die teilweise noch nicht bekannt sind und durch Inschriften genau festgelegt werden können.

Im Gewölbefeld zwischen den Stichkappen sieht man zwei Frauen. Die

Sitzende wird von zwei Schlangen umwunden und in die linke Brust gebissen. Das ist die Frau, die ihren Kindern die Brust verweigerte, ein Motiv, das bereits aus der Yılanlı Kilise bekannt ist. Die Darstellung der Ehebrecherin darunter ist neu und verzichtet auf die bisher üblichen Schlangen: Eine Kauernde wird von hinten von einer löwenähnlichen Bestie angefallen.

Links vom Strafengel im Feuerstrom wird eine Frau auf ihrer Kline liegend gezeigt, die zwei Teufel mißhandeln; das ist die Frau, die am "Sabbath" schlief. Daneben erscheint ein dritter Posaunenengel, dessen Funktion wegen der gestörten Gesamtdarstellung nicht bestimmt werden kann.

In der Wölbung der Stichkappe über dem Höllenzentrum werden drei nackte männlich Verdammte bestraft. Sie sind an einem himmelsartigen Segment kopfunter aufgehängt und gekennzeichnet: Der betrügerische Müller ist mit einer Kornschaufel gepfählt und wird durch einen Mühlstein gestreckt. Dem Erntedieb, der über die Ackergrenzen hinaus gepflügt hat, hängt ein Pflug um den Hals und dem Falschwäger die Waage. Wir sehen hier also die Fortsetzung der sündenspezifischen Strafen von Kastoria und Kalyvia-Kouvara. Die Darstellung ist noch anschaulicher und brutaler geworden. Die herkömmlichen Höllenbulgen schließen das Fresko am Gurtbogen, der die Tonne abschließt, mit den wieder schematischen Strafen nach der Bibel ab.

Etwa gleichzeitig mit Prizren entstanden zwei Denkmäler in entfernten Regionen, die eher konventionelle Motive verwenden, soweit das bekannt ist: 1313 das Weltgericht im Snetogorsky-Kloster bei Pskov und 1315 das Fresko in der Privatkapelle bei Archanes auf Kreta.

Die fragmentierte Ausmalung des Snetogorsky-Klosters ist weitgehend publiziert (185), während die Kapelle von Archanes weiterhin noch recht wenig bekannt ist (186).

In Pskov sind eine Reihe von Besonderheiten zu vermerken. Die ganz eigenwillig raumhaltige Darstellung - die Apostelreihen gehen um die Raumecke - enthält einige singuläre Motive, die man als spezifisch russische bzw. örtliche Details ansprechen kann. Das wichtigste davon ist wohl die Krone in der Hölle, die den Mörder von Boris und Gleb symbolisieren soll. Daneben erscheint die nur in Rußland nachweisbare Episode mit dem reichen Prasser und dem Teufelchen, die in Neredica vorgebildet ist. Auch der große Fresser wirkt wie ein Nachfahre des in Neredica gemalten, da er nur scheinsymmetrisch gemalt ist (187).

Neben der schon bekannten Betonung des Buches der Taten (Mistra) und der Darstellung von Propheten, ist die Vervielfältigung der Posaunenengel (mindestens fünf) erneut eine echte Abweichung vom Herkömmlichen.

Schließlich fallen wieder die Personifikationen der Elemente auf, die besonders aufwendig gestaltet sind. Die Erde hält wieder den Tuchhalo,

ist männlich und gekrönt. Das Meer trägt zum ersten Mal seit Sopoćani wieder ein Schiff (Schiffmodell).

Von Archanes gibt es nur eine Besonderheit zu berichten: Die Bücher der Apostel sind geschlossen. Bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts kann aufgrund der Denkmäler angenommen werden, daß die Darstellung der geöffneten Bücher gleichsam kanonisch war. Im Snetogorsky-Kloster und in der Chora-Kirche sind sie noch geöffnet dargestellt. Wenn sie nun in Archanes geschlossen gezeigt werden, muß ein westlicher Einfluß einkalkuliert werden, da Kreta zu diesem Zeitpunkt schon länger in venezianischer Hand ist. Auch die unvollständige Aposteldarstellung von Kalyvia-Kouvara, die unter fränkischer Herschaft entstanden ist, zeigt geschlossene Bücher.

Wenn wir nach Serbien zurückkehren, finden wir in der Klosterkirche von Gračanica, deren Ausmalung zwischen 1318 und 1321 entstanden ist, wieder ein Weltgericht, eines der wenigen vollständig erhaltenen sogar (188). Es kann dennoch weniger Innovationen und Besonderheiten zeigen als das von Prizren, das dem gleichen Werkstattkreis, der sog. Milutinschule, entstammt. Die ausgedehnte Darstellung, die die Westwand, Teile der Nordwand und der Gewölbe des zur Kirche offenen Narthex einnimmt, gehört dennoch zu den wichtigsten Weltgerichtsbildern des 14. Jahrhunderts.

Christus thront in seiner mehrsphärigen Glorie mit verhältnismäßig bewegten Gesten. In seinen ungleichförmig ausgestreckten Händen liegt ein ungewöhnliches Pathos. Unter ihm trägt eine Gruppe von Engeln die isolierten Leidenswerkzeuge, und es bleibt sehr fraglich, ob auf dem darunterliegenden schmalen Streifen, der verloren ist, einst die Ureltern und die Hetoimasia zu sehen gewesen sind.

Wie schon in Archanes sind die Bücher der Apostel geschlossen, und das repräsentative Thronen ist zugunsten einer durchkomponierten, abwechslungsreicheren Sitzgruppierung aufgegeben. Hinter dem Richter und den Beisitzern fallen die tiefgestaffelten Reihen der himmlischen Heerscharen auf.

Die Seite der Erwählten beginnt mit sieben (!) Heiligenchören. Hauptmotiv ist aber die große Paradiesesschilderung. Völlig neuartig im byzantinischen Weltgericht ist die mächtige Mauer mit Türmen, die das leuchtende Paradies umgibt. Der Cherub am Torturm trägt Schwert und Lanze. Das Paradies selbst ist eher konventionell, von der Vielzahl der von Abraham gehaltenen Seelen abgesehen. Oberhalb des Paradieses findet auf einem völlig abgesonderten Feld die Himmelseinrollung statt. Gleich recht vom Zentrum, d.h. neben der Tür, über der Christus in der Glorie schwebt, breitet sich eine ungewöhnlich große und aufwendige Auferstehungsdarstellung aus. Erde und Meer sind prächtig personifiziert, die Erde wird wieder durch den Tuchhalo hervorgehoben,

die phantastische Darstellung des Meeres in ihrem Seegefährt aber übertrifft alle vergleichbaren Darstellungen (189). Bei der besonders aufwendigen und detaillierten Wiedergabe der einzelnen Auferstehungsszenen ist ein großer Reichtum an verschiedenartigen Tierdarstellungen zu beobachten.

Daneben ist dem Apparat der Hölle nur geringes Interesse entgegengebracht worden. Der Feuerstrom, der um die Auferstehung herumfließt, ergießt sich in ein sehr kleines Feuermeer, in dem zwei Strafengel Verdammte zum Thron Satans treiben. Dieser ist hier als saurierartiges Monstrum mit einem dreigespaltenen Schweif mit kleinen Köpfen an den Enden dargestellt. Das Ungeheuer wendet seinen Hautkopf nicht wie üblich dem Zentrum der Darstellung zu, und der Antichrist im Schoß des Teufels ist nicht wie üblich mit hellem Inkarnat, sondern im gleichen dunklen Ton wie Satan selbst wiedergegeben. Rechts neben dem Feuermeer sind noch vier gewöhnliche Höllenbulgen und der reiche Prasser in einem Feuerstropfen angefügt.

Die bereits bis hier spürbare ungleichmäßige, teilweise unkoordinierte Raumaufteilung dieser mehrhändigen Darstellung (190) wird durch die Abtrennung des eigentlichen Gerichtsaktes noch verstärkt. An der anschließenden Nordwand findet man in einem eigenen, gerahmten Feld die Seelenwaage und die Abführung der Verdammten. Nach ältestem Muster hält ein Engel die Waage, während ein weiterer die Wägung vor Manipulation schützt. Auffallend ist die große Zahl und die Aktivität der Teufel. Einer versucht Rollen mit schlechten Taten nachzulegen und wird von der Lanze des Engels zurückgestoßen, ein anderer bemüht sich, die Schale durch sein Gewicht mit einem langen Haken herabsinken zu lassen. Zwei weitere Dämonen schleppen noch ganze Rollenbündel auf ihren Rücken herbei. Die Seele, die wie in Prizren und in der Chora-Kirche unter der Waage steht, ist hier keinesfalls so eindeutig den Seligen zuzuweisen, wie bei den vorhergehenden Darstellungen. Unterhalb der Wägeszene ist der Zug der Verdammten zu sehen, der, ähnlich dem der Chorakirche, aus an den Hälsen Zusammengebundenen besteht, und dem ewigen Feuer entgegenzieht.

O Das Zerbrechen der Tradition

In den dreißiger Jahren entstanden weitere bedeutende und vor allem vollständig erhaltene Denkmäler: Asinou auf Zypern, 1332-33, und Kloster Dečani in Serbien, um 1335-1350.

Im Narthex von Asinou (191) finden wir eine Weltgerichtskomposition, die in der Verteilung der Elemente über die Gewölbezonen nicht sehr geschickt genannt werden kann. Neben der mangelnden Geschlossenheit fallen eine Reihe von ikonographischen Besonderheiten ins Auge. So tritt im Gewölbescheitel der Narthexkuppel ein Pantokrator an die

Stelle des üblichen Richters (192), der von einer Glorie mit den Büsten Marias, der Erzengel Michael und Gabriel und neun weiteren Engelsmedaillons umgeben ist; die Deesis fehlt.
In den Gewölbezwickeln finden wir je drei Apostel mit Rollen anstelle von Büchern. Dann setzt sich das Weltgericht auf den Stützbögen der Kuppel fort: Auf dem Nordbogen finden wir "nur" vier Heiligenchöre, der Westbogen zeigt die Seelenwaage, die Einrollung einer Himmelsschlaufe durch zwei Engel und einen Posaunenengel, dem keine Auferstehungsszenen zugeordnet sind. Im Ostbogen sind neben den Propheten Zacharias und Isaias zwei Mönche dargestellt, Theophilos und Germanos, die als anzunehmende Stifter dieser jüngeren Malschicht von Asinou hier ihre Furcht vor dem letzten Gericht bekunden. Die Strafen dieses Gerichts, vor dem sich nach einer Inschrift besonders der Theophilos fürchtet, sind auf dem Südbogen besonders reichhaltig, wenn auch nicht so drastisch realistisch wie in Prizren, zu finden: Neben den herkömmlichen Höllenbulgen mit der äußeren Dunkelheit, dem Tartarus, dem Zähneklappern und dem nimmermüden Wurm finden wir paarige Strafdarstellungen nackter, gebundener und von Schlangen gequälter Männer und Frauen, die einzeln über kleinen Feuern hängen. Es sind nach den Inschriften: Der ungläubige Mönch und der Verderber der Kinder, der Wucherer und Waagenfälscher und die ungläubige Nonne, der Dieb und der Verleumder, der Ackerdieb (Grenzsteinversetzer) und der betrügerische Müller.
In der Kalotte der Nordapsis setzt sich der Gerichtszyklus fort: Dort liegt das Paradies, zu dessen Tor Petrus die Gerechten von links (!) heranführt. Der Cherub am Tor ist wieder bewaffnet, und im Paradies sind neben Maria und Dismas die drei Patriarchen zu sehen. Darüber sind die eigenwilligen Personifikationen von Erde und Meer dargestellt. Nicht unüblich sind Kelch und Schlangenhalo (Bereits in Nerediza) für die Erde und Schiff und Riemen für das Meer, aber beide sind gekrönt und nimbiert, und trotz der Wiedergabe von Monstren und wilden Tieren bzw. Seelebewesen ist nicht die Spur einer Auferstehung oder Herausgabe der Toten zu entdecken.
Eine Vielzahl von Elementen des Weltgerichts ist überhaupt nicht vorhanden, darunter so wichtige, wie die schon erwähnte Deesis, der Feuerstrom und das Feuermeer, die Hetoimasia, Satan und Antichrist.
Mit den Denkmälern des 14. Jahrhunderts verstärkt sich immer mehr der Eindruck einer fortschreitenden freieren Behandlung des Themas.
Auch die große Darstellung in den Westteilen der Klosterkirche von Dečani (193) enthält weitgehend geläufige Motive des byzantinischen Gerichts, sie zeigt aber weitere, teils gravierende Abweichungen, vor allem im Aufbau.
So wird dem eigentlichen Gericht eine separate Adventus-Darstellung

mit begleitenden Leuchterengeln vorangestellt. Im selben Kreuzgewölbe nimmt die Einrollung des Himmels, der nicht mehr als Band, sondern als unregelmäßiges Tuch gezeigt wird, ein weiteres Gewölbesegel ein.

Die Westwand dieses Jochs zeigt nun (in sehr ungewöhnlicher Konstellation) von oben nach unten in eigenen,gerahmten Feldern: Die Hetoimasia, von Engeln getragen und von Maria und Johannes dem Täufer verehrt. Adam und Eva in Proskynese. Zwei Seraphim und zwei Throne. Die Leidenswerkzeuge (Kreuz, Dornenkrone, Lanze und Ysop) in einer eigenen von Engeln getragenen Sternglorie neben zwei Tetramorphen. Die Majestas Domini in der Deesis vor Engelscharen und einer großen Glorie. In den nördlichen und südlichen,anschließenden Lünetten sind auf der Höhe der Hetoimasia die Beisitzer des Gerichts, die Apostel inthronisiert (194). Sie tragen Rollen und geschlossene Bücher (195).

In den Streifen unter ihnen sind je vier Heiligenchöre und schließlich in den Zwickeln Auferstehungsszenen aus der Erde, dem Meer und aus Sarkophagen wiedergegeben. Vervollständigt wird die Auferstehung durch je zwei Posaunenengel auf den Schildbögen, weshalb aber zusammen mit den zwei Posaunenengeln im letzten Segel des Gewölbes insgesamt sechs gezählt werden müssen.

Zu den Feldern auf den größeren Flächen kommen noch Darstellungen in unterschiedlich großen Feldern auf den Ostseiten der beiden, der Westwand gegenüberliegenden Pfeilern. Der Nordpfeiler zeigt von oben nach unten: Maria im Paradies und Dismas, Strafengel im Feuerstrom und das Feuermeer mit Satan, der ohne Antichrist auf einem Monstrum mit langem Schweif mit einem kleinen Kopf am Ende reitet und die Sünder ruft.

Auf dem Südpfeiler sieht man, jeweils über Eck ergänzt: Abrahams Schoß und das Paradiestor sowie Petrus als Führer der Seligen, die Seelenwaage (ähnlich Gračanica, aber verkürzt) sowie die Strafe des Ackerdiebes, des Verleumders und der wollüstigen Frau, die äußere Finsternis sowie den nimmermüden Wurm mit Ganz- bzw. Halbfiguren.

Schließlich kommen an den Pfeilern noch weitere Felder mit Heiligenchören, wie den Königen, den Adeligen, den Bischöfen und den Eremiten, vor.

Unter den vielen Details fallen wieder die der Erfindungsgabe des Künstlers teilweise überlassenen Personifikationen von Erde und Meer auf: das Meer reitet halb entblößt auf zwei robbenähnlichen Tieren (Im Altertum und im Mittelalter waren die heute im Mittelmeer faßt ausgerotteten Robben wohlbekannt) und trägt ein großes Schiffsmodell mit Mastkorb und geblähtem Segel. Die Erde mit dem Tuchhalo sitzt in einer Landschaft auf einem Hügel mit niedrigem Bewuchs und anderen Pflanzendarstellungen. Es zeigt sich also auch hier, daß die Kunst im Ver-

lauf des Mittelalters im Weltgericht Freiräume der Profandarstellung erobern konnte.

Noch diesen eigenständigen, großen Darstellungen sollen zur Vervollständigung noch einige Denkmäler um die Mitte des 14. Jahrhunderts erwähnt werden.

An der inneren Nordwand im Obergeschoß des Esonarthex der Sophien-Kirche von Ochrid hat sich aus der Zeit um 1346/50 ein stark beschädigtes Weltgerichtsfragment erhalten (196). Vorhanden sind noch der isolierte Weltenrichter, umgeben von den himmlischen Heerscharen und der grossen, durch Erzengel erweiterten Deesisgruppe. An den anschließenden Wänden waren an den Oberteilen einst die heute fast verschwundenen Apostelreihen dargestellt. Der unter den rechts sitzenden Aposteln weiterfließende Feuerstrom zeigt, daß die schmale, streifenartige Komposition weit über den erhaltenen Bestand hinausgegangen sein muß und sicher einen großen Teil des Ausmalung des Raumes ausgemacht hat.

In der Klemenskirche von Ochrid ist im jetzigen Esonarthex an der ehemaligen südlichen Außenwand noch schemenhaft ein Weltgericht von einer Stiftung von 1364/64 zu erkennen (197), das lediglich die weitere Verbreitung der Patriarchentrias bestätigt.

Als exakt datierbares Werk muß das Tetra-Evangeliar des bulgarischen Zaren Ivan Alexandar von 1356 erwähnt werden (London, British Library, Ms. Add. 39 627 (ehem. Curzon 153). Fol 124 r enthält eine Weltgerichtsdarstellung (198), die so eng an der des Parisinus graecus 74, fol 93 v, anschließt, daß man zumindest von einer gemeinsamen Musterdarstellung ausgehen muß. Auch das ebenfalls bulgarische Evangeliar von Elisavetgrad (E. 14. Jh. ?) besitzt eine variierende und gröbere "Kopie" des gleichen Blattes (199).

Neben der sichtbaren Verbreitung dieses Bild- und Handschriftentypes gibt es unseres Erachtens noch eine plausible Erklärung für die Verwendung gerade dieser Vorlage: In der kleineren Darstellung der Pariser Handschrift fanden wir zuerst und einzig unter allen behandelten Denkmälern die Wiedergabe von erwachsenen Heiligengestalten im Mönchshabit innerhalb der Paradieseslandschaft. Dies erleichterte dem Kopisten, durch geringfügige Veränderung der Vorlage, die Gestalt des auftraggebenden Zaren an die Stelle der Mönchsfiguren in das Paradies zu versetzen (200). Diese geradezu blasphemische Darstellung des Zaren, die sogar Gebetshaltung und Nimbus der vordersten Vorlagefigur übernimmt, ist einzigartig (201).

Zu den Denkmälern des 14. Jahrhunderts gehören auch, nicht näher datierbar, die primitive Darstellung von Nabaktevi (Georgien / 202) und der zweisprachige Psalter in Berlin mit seiner doppelseitigen Randminiatur (203).

Vom georgischen Fresko ist nur eine sehr aufwendige Auferstehung aus

Sarkophagen und die nun übliche (aber nicht verbindliche) Patriarchentrias bekannt. Die beschnittene Miniatur ist nahezu gänzlich dem konservativen Motivschatz zuzurechnen, und nur die Rollen in den Händen und die paläographischen Eigenheiten bestätigen die späte Datierung.
Es sei noch vermerkt, daß im Narthex der Hofkirche St. Nikolaus von Curtea de Argeş weder ein vollständiges, noch ein fragmentiertes Weltgericht der 2. Hälfte des Jahrhunderts (um 1364 - 1377) zu finden ist, auch wenn diese Behauptung immer wieder in der Literatur zu erscheinen pflegt (204).

P Das Weiterleben der orthodoxen Bildvorstellung

Obwohl die Grenze des uns interessierenden Zeitraumes bereits überschritten ist, sei uns letztlich vor der Zusammenfassung noch ein kleiner Exkurs mit Hinweisen auf die weitere Entwicklung erlaubt (205).
In der Endzeit des byzantinischen Reiches und in postbyzantinischer Zeit finden wir in Südosteuropa, von einzelnen Details abgesehen, einen Bildtypus, der, wohl im Schmelztiegel der Athosklöster entstanden, die oben beschriebenen jüngeren Entwicklungen zusammenfaßt. Besonders typisch verhalten sich die Fresken an den Außenwänden von Moldau-Klosterkirchen wie Moldavita (206), Sucevita (207) und Voronet (208). Dort findet die Entwicklung einen Abschluß, an dem auch die Einfügung polemischer Einzelheiten, wie der Charakterisierung von Häretikern, nichts grundsätzliches mehr ändern.
Der Untergang der Hauptstadt der Orthodoxie bzw. die Unterdrückung durch die Türken verhindert jede weitere lebendige Auseinandersetzung mit ikonographischen Problemen und treibt die überlebenden, religiös aktiven Gemeinschaften in die Reaktion (209).
Anders verläuft dagegen die schwer zu beurteilende Geschichte der armenischen Kultur. Wie weit die eigentümliche Selbständigkeit, die sich in den Handschriften dokumentiert, zurückreicht, ist nicht mehr auszumachen (210). Für die Weltgerichtsikonographie kann prinzipiell von einer Verkürzung des klassisch byzantinischen Typs und seiner Vermischung mit alten eschatologischen Motiven gesprochen werden, weshalb ein eigenständiger Bildcharakter auftritt.
Die russische Kirche blieb nach der Erholung von der mongolischen Herrschaft von Fremdherrschaft unabhängig und baut eine nationale Orthodoxie auf. Die im Pskover Snetogorsky-Kloster bereits spürbare "Nationalisierung" ist nach dem Fall der einst vorbildhaften Metropole nicht mehr aufzuhalten. So entwickelt sich ein spezifisch russischer Weltgerichtstyp, der erst in der Neuzeit erstarrt.
Dieser in Ikonen vollständig auf uns gekommene Typus ist ähnlich

wie die Moldaufresken einerseits eine Zusammenfassung aller byzantinischen Motive, anderseits eine Teilentwicklung mit eigenen Motiven. In seinem Reichtum an Details und seiner Kleinteiligkeit ist er noch unübersichtlicher als der "klassische" byzantinische Normaltyp. Charakteristisch sind u.a. die Gebirgsschranke vor dem Paradies, die geflügelte Drachenschlange anstelle des Feuerstroms und der Höllenkreis; apokalyptische und erbauliche Motive (Himmelsleiter) können eingebaut sein (211).
Am Übergang zu dieser selbständigen Phase steht eine Miniatur in einem Kiever Psalter von 1397 (212), die in ihrer unorthodoxen Verwendung der herkömmlichen Motive, ähnlich älteren armenischen oder georgischen Handschriften, die kulturelle Verselbständigung andeutet.

Q Rückblick: Die Motivgruppen und ihr Auftreten

Um die Jahrtausendwende entstand wahrscheinlich in der Hauptstadt Konstantinopel in einem exegetisch aktiven Kloster ein Bildvorwurf, der, angelehnt an frühchristliche Predigten, das allgemeine Gericht und das Schicksal der sündenbeladenen Menschheit darstellt.
Wir haben diesen Grundtyp eingangs in seinen Einzelmotiven genau beschrieben. Die ikonographische Entstehung ist nicht voraussetzungslos. Einige der Motive sind bereits in der Antike oder Spätantike vorgebildet worden und brauchten nur aus der Entwicklung der "Makedonischen Renaissance" übernommen werden.
So basiert die zentrale Darstellung des Richters mit den Beisitzern und den begleitenden himmlischen Heerscharen als Hofstaat auf der spätantiken, tradierten Kaiser- und Zerimonialikonographie (213).
Auch die Personifikationen von Erde und Meer, sowie das Monstrum, das Satan als Reittier respektive Thron dient, haben antike Wurzeln (214). Die Seelenwaage geht, wie schon erwähnt, auf uralte Bildvorstellungen des östlichen Mittelmeerraumes zurück, aber auch die generelle Vorstellung von Höllenstrafen und Straforten ist dort zuhause; diese tauchen zuerst in ägyptischen Quellen und Darstellungen auf (215).
Auf die Eigenständigkeit der Deesis und der Hetoimasia innerhalb der byzantinischen Kunst ist bereits hingewiesen worden. Aber auch die Lazarus-Parabel ist schon vor der Übernahme in die Weltgerichtsikonographie, in der sie einen festen, unverzichtbaren Platz gefunden hat, illustriert worden (216).
Das "zentrale" oder "hauptstädtische" Weltgerichtsbild muß sich gegen ältere, etablierte eschatologische Bildvorwürfe wie den Secundus Adventus Domini mit Majestasdarstellungen durchsetzen, was gerade in konservativen Randbereichen nicht vollständig gelingt. Nicht ein-

mal in den zentralen Denkmälern ist im 11. Jahrhundert eine vollkommene Übereinstimmung festzustellen, und bevor sich ein wirklicher "Idealtyp" verfestigen kann, treten in wichtigen Motivgruppen wie dem Paradies und der Hölle Nebentraditionen auf, die lediglich ein Grundschema der byzantinischen Weltgerichtsdarstellungen verbindlich werden lassen, während die Einzelmotive beweglich bleiben. So treten neben den höllischen Strafen nach Bibelzitaten auch Strafen auf, die eine Bestrafung am sündigen Glied zeigen, wie sie in der frühchristlichen apokryphen Literatur vorbereitet worden sind. Daneben findet man außer dem Bild von Abrahams Schoß auch die Vorstellung von der Geborgenheit innerhalb der Patriarchentrias, den Schößen von Abraham, Isaak und Jakob.

Nachdem sich um 1100 der "Idealtyp" zumindest in zentralen Kunstwerken zu einer greifbaren Form verdichtet hat, bringt das 12. Jahrhundert Ergänzungen und Innovationen: Der bis dahin unpersönlichen Seelenwaage wird eine Darstellung der zu richtenden Seele beigefügt. Das Ungeheuer, auf dem Satan thront, wird in den symmetrischen Fresser verwandelt, den zweiköpfigen Fresserthron. Die Qual des reichen Prassers wird hervorgehoben und die Personifikationen von Erde und Meer werden durch feinere Attribute und einfache Halos stärker betont.

Gegenüber den anfangs locker komponierten und absolut unmonumentalen Darstellungen finden wir in neuen Fresken immer kräftigere Rahmungen und Unterteilungen der einzelnen Szenen. Die Nebentradition der Erweiterung von Abrahams Schoß zur Trias wird sicher faßbar. Um 1200 schließlich werden die Höllendarstellungen wesentlich erweitert. Neben die Bulgen und zur Bestrafung am sündigen Glied tritt eine symbolträchtige, sündenspezifische Bestrafung mit den Geräten der Sünde, die von nun an realistische, brutale Züge in die Höllenschilderungen tragen.

Das 13. Jahrhundert pflegt im wesentlichen diese jüngeren Einzelheiten, bringt aber nur kleinere Details, wie den bewaffneten Cherub am Paradiestor, und erste Störungen des Gefüges durch westliche Einflüsse.

Im 14. Jahrhundert kommen wieder neue Elemente, die nun deutlich westliche Einflüsse spiegeln und auch "antikische Formen" wiederbeleben. So tragen die Apostel anstelle der geöffneten Bücher nun Rollen und/oder geschlossene Bücher, Sonne und Mond werden nun auch auf der Himmelsrolle personifiziert dargestellt (217), die Personifikationen von Erde und Meer werden noch stärker in den Vordergrund gerückt, und die klassische Form des Tuchhalos, das außerhalb des Weltgerichts bereits im neunten Jahrhundert aufgegriffen worden ist, wird nun fast bindend (218).

Daneben entdecken wir den separaten Adventus Domini, die Vermehrung der Posaunenengel und der Heiligenchöre, die Isolierung der Arma Christi von der Hetoimasia, das Buch der guten und der bösen Taten, die Betonung der auserwählten Seele in der Szene der Seelenwaage, die Abführung von Verdammtengruppen, reiche Architekturdarstellungen im Paradiesbild und eine weitere Brutalisierung der Höllenstrafen. Natürlich ist bei der schmalen Denkmälerbasis damit nur der Trend zu erkennen, und die älteren Motive sind durch die jüngere Entwicklung nie ausgelöscht. Gesichert ist aber nun die Erkenntnis, daß bei außerbyzantinischen Darstellungen mit byzantinischen Motiven, sehr genau beachtet werden muß, wann diese zuerst für Byzanz gesichert sind bzw. zumindest sicher vermutet werden können. Das byzantinische Weltgericht zeigt eine wesentlich reichere und differenziertere Geschichte, als man anhand der älteren Literatur vermuten konnte. Selbst mit der Einschränkung der Lückenhaftigkeit und (hoffentlich) der Verbesserbarkeit durch Neufunde und Intensivierung der Publikationen, haben wir jetzt eine Basis, um weitgehend sicher "Byzantinismen" beurteilen zu können, die außerhalb des christlichen Ostens auftreten.

R Konsequenzen

Als Abschluß unserer Betrachtung des byzantinischen Weltgerichts und seiner Motiventwicklung wählen wir die Anwendung der gewonnenen Erkenntnisse auf ein oftzitiertes Kunstwerk, die Elfenbeintafel im Victoria-and-Albert-Museum in London (219). Das kleine Weltgerichtsrelief hat als Beweistück für fragwürdige Datierungsversuche (220) ebenso dienen müssen, wie für die Definition der östlichen Ikonographie (221).

Wir wollen mit rein ikonographischen Argumenten einerseits den byzantinischen Ursprung des Täfelchens ablehnen und damit die Einordnung in die veneto-byzantinische Kunst stützen (222). Andererseits soll dies auch eine Demonstration der vielschichtigen Aussagekraft exakter ikonographischer Beobachtungen sein.

Wir haben bei der Betrachtung von Denkmälern aus den Randbereichen des Ostens feststellen können, daß wegen eigener Traditionen oder auch nur wegen Mißverständnissen der kopierten Konzeption Abweichungen vorkommen. Ähnliche Erscheinungen werden auch in der Kreuzfahrerkunst beobachtet und akzeptiert, d.h. als Kopistenfehler gewertet (223).

Das Elfenbein ist aber trotz eines Zuschreibungsversuches an eine venezianische Werkstattgruppe nie auf ikonographische Feinheiten untersucht worden, die eine solche stilistische Einordnung unterstützen würden. Wahrscheinlich ging man von der falschen Voraus-

setzung aus, daß byzantinisierende Kunstwerke Venedigs keine Besonderheiten gegenüber echten byzantinischen Werken zeigen.
Anhand der Sammeltätigkeit für das echte byzantinische Weltgericht konnten wir aber feststellen, daß das Relief tatsächlich verräterische Details zeigt, die auf Mißverständnisse eines nichtbyzantinischen bzw. nichtorthodoxen Kopisten hinweisen.
Alle Apostel tragen geschlossene Bücher; das ist zwar in westlichen Darstellungen durchaus üblich, in ungestörten byzantinischen Denkmälern aber nicht vor dem 14. Jahrhundert nachweisbar. Satan thront auf einem symmetrischen Schlangenthron, der zu jeder Seite zwei Köpfe auf sich windenden Hälsen zeigt. Eine derartig phantastische Form paßt durchaus zur Vielzahl der dämonischen Darstellungen des europäischen Mittelalters, ist aber mit keiner uns bekannt gewordenen byzantinischen oder nachbyzantinischen Darstellung zu vereinbaren (224).
Außerdem "verschlingt" einer der Köpfe des Ungeheuers einen Verdammten in der Weise, wie ein byzantinischer Künstler nur einen Auferstehenden darstellen würde, der von wilden Tieren oder Seewesen ausgespuckt wird, nämlich mit dem Kopf und Teilen des Oberkörpers aus dem Schlund herausschauend. Wird auf byzantinischen Darstellungen ein Verdammter verschlungen, dann sieht man bestenfalls noch den Unterleib, meist jedoch das Paar der Beine. Bei der Herausgabe kommen die vom Boden erhobenen Teile des Körpers zuerst, diese werden von Monstren aber auch zuerst verschlungen, so daß nur die dem Boden nahen Teile des aufrecht gehenden Menschen noch zu sehen sind.
Vor dem Paradies fehlt das Paradiestor, das zum festen Bestand byzantinischer Darstellungen gerechnet werden muß. Wir kennen vor 1300 nur eine einzige Gerichtsdarstellung, in der es tatsächlich zu fehlen scheint, nämlich das Fresko im Beinhaus von Bačkovo, dem allerdings auch andere wichtige Einzelmotive fehlen.
Schließlich fällt noch der Engel auf, der zur Auferstehung der Toten ruft. Die arg verkümmerte Auferstehung zweier Seelen aus einem einzigen Sarkophag ist zwar verdächtig, aber nicht beweiskräftig. Das Instrument des Posaunenengels ist dagegen sehr aufschlußreich, es ist ein Oliphant.
Dieser vor 1000 zum Teil sogar über Byzanz nach Westeuropa eingewanderte Typ eines, meist reich verzierten, elfenbeinernen Naturhornes (225) wurde, wohl auf Grund seiner Beliebtheit als Signalhorn, zum bevorzugten Instrument hochmittelalterlicher Auferstehungsszenen (226). Im Osten wurde das aus der antiken Tradition weiterentwickelte Heerhorn favorisiert (227). Als Darstellung von Posaunen finden wir daher im Osten immer vergleichsweise lange, gerade oder nur wenig gekrümmte weitmensurierte Instrumente.

Daraus kann geschlossen werden, daß der Schnitzer des Elfenbeins bei der Wiedergabe des Signalinstruments, die ihm vertrautere Form, nämlich die des westlichen Oliphanten, gewählt hat, zumal Instrumente wie das Heerhorn dem Westen nicht unbekannt waren.

Zu diesen eindeutigen Motiven kommen einzelne verdächtige Punkte, die aber allein nicht aussagefähig wären. Die Engelreihe hinter der Aposteln und der Deesis ist überdimensioniert. Die Reduktion der Heiligenchöre auf ganze zwei ist verdächtig, denn die kürzesten uns bekannten Darstellungen mit Heiligenchören zeigen wenigstens drei, davon einen weiblichen (228). Das Geleit der Erwählten zum Paradies ist zwar auch im Osten mit einem Engel nachweisbar (Thessaloniki), aber so selten, daß auch hier Zweifel angemeldet werden können. (Auch auf der Originalaufnahme des Museums war es uns nicht möglich, zu klären, ob in Abrahams Schoß nur Lazarus oder er und eine weitere Seele sitzen.) Zuletzt ist noch die Darstellung ganzfiguriger Verdammter in einer Höllenbulge zu vermerken, da wir vor Mileševa keine Ganzfiguren an vergleichbarer Stelle gefunden haben. Vielleicht hat sich hier der Schnitzer schon von der Ikonographie der vierzig Märtyrer von Sebaste anregen lassen.

Jedenfalls glauben wir, hier einen eindeutigen Indizienbeweis für den westlichen Ursprung des Elfenbeins geführt zu haben. Theoretisch wäre auch die Entstehung in einem Kreuzfahrerstaat oder in Kleinarmenien möglich, soweit es die Ikonographie angeht, da aber dort auch kein Konnex mit anderen Werken der Elfenbeinschnitzerei herzustellen ist, bleibt als einziger Bereich, der sowohl von der technischen, wie auch der stilistischen Kenntnis die weiteren Voraussetzungen für die Entstehung eines derart byzantinisierenden Kunstwerkes mit sich brachte, Venedig.

Den vorgeschlagenen Datierungen ins 11. und 12. Jahrhundert widerspricht die Ikonographie grundsätzlich nicht, wir halten aber eine Datierung in die 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, wohl gegen die Mitte, für sinnvoll. Eine Abhängigkeit vom Mosaik von Torcello, kann ikonographisch nicht im geringsten belegt werden, weshalb eine Datierung noch vor dem Mosaik keine Schwierigkeiten hervorruft.

Damit ist die Untersuchung des byzantinischen Weltgerichts vorerst abgeschlossen, und ein weiteres Kunstwerk konnte für den italo-byzantinischen Bereich gesichert werden.

Die Vollständigkeit, die wir für Byzanz angestrebt haben, kann für Westeuropa nicht das Ziel sein, ohne ein sehr umfangreiches Corpus-Werk der mittelalterlichen Weltgerichtsdarstellungen herausgeben zu wollen. Da sich ein solches Vorhaben hier verbietet, müssen wir uns auf die wichtigeren Denkmäler beschränken. Ihre Zahl darf aber nicht zu sehr verringert werden, da uns andernfalls nationale Eigentümlichkeiten verloren gingen.
Wie wichtig eine breite Basis auch hier ist, wird einleuchtend, wenn man bedenkt, daß die ungebrochene kulturelle Kontinuität Westeuropas zu einer hohen Vernichtungsrate selbst bedeutendster Kunstwerke geführt hat. Weniger der äußere Druck als innere Erneuerungswut und Revolutionen und Glaubenskriege haben hier die religiöse Kunst des Mittelalters dezimiert. Alle Aussagen sind daher infolge der Zufälligkeit der Erhaltung wieder sehr unsicher, und nur in seltenen Fällen durch Kunstwerke ersten Rangs in genügender Zahl abzusichern.
Wir werden deshalb zur Definition des "westlichen" Gerichtsbildes die Denkmäler bis zur ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts versuchsweise vollständig auswerten und nur bedingt national betrachten. Ab dem 12. Jahrhundert trennen wir für die größeren Kulturbereiche auf und verfolgen die Vollständigkeit nicht mehr. Dennoch waren wir bemüht, eine möglichst breite Basis auch hier zu gewinnen, um auf Aussagen über nationale Besonderheiten nicht verzichten zu müssen.

1 Die Anfänge der Weltgerichtsikonographie

Wie schon in Kapitel II verzichten wir auf die Diskussion der frühesten Darstellungen von Gerichtsparabeln und Wiedergaben der Ankunft Christi zum Gericht, sofern, diese nicht Aufschluß über die Gerichtsikonographie im engeren Sinne geben können. Darüber hinaus verweisen wir wieder auf die Literatur (1).

A Die ältesten Darstellungen

Am Beginn unserer "Denkmälerliste" steht der sogenante "Agilbert-Sarkophag" in der Paulskrypta von Jouarre (2). Dieser Reliefsarkophag, dessen stilistische Beurteilung ebenso schwierig ist (3), wie die nicht ganz sichere Datierung um 680 - um 750 (4), stellt an der Längsseite noch kein Jüngstes Gericht dar, wie meist behauptet wird, zeigt aber auch mehr als nur die Wiederkunft Christi zum Gericht (5).
Christus hat auf seinem Richterthron bereits Platz genommen und hält eine große Schriftrolle. Die Zuordnung von Gruppen von Auferstandenen zu zwei Posaunenengeln (einer davon nur rekonstruierbar) und ihre heraldische Trennung, sowie die Bevorzugung der linken Seite durch

den "Impositio Manus", kennzeichnet die Darstellung als eine "Bereitung des Gerichtes" (6) mit zukunftsweisenden ikonographischen Details.

Die entsprechenden Bilder in den etwa gleich alten bzw. wenig jüngeren Handschriften des irischen Kunstkreises (ca. 2. Hälfte 8. Jahrhundert / 7) sind durch die Posaunenengel (2 bzw. 1) als einfache Adventus-Darstellungen unterschiedlichen Gehaltes definiert, da der Kreuzstab, den Christus trägt, auch zu Christus-Victor und Majestas-Darstellungen gehören kann (8).

Erst mit zwei Kunstwerken aus der Zeit um 800 begegnen uns die ersten (überhaupt) erhaltenen Weltgerichtsdarstellungen: Ein monumentales Fresko in Müstair und ein Elfenbeintäfelchen in London.

Das schwer beschädigte und fragmentierte Fresko an der Westwand der Klosterkirche St. Johann in Müstair (Münster-Graubünden / 9) ist trotz seine Größe nicht sehr detailreich. Auch wenn man die Verluststellen einbezieht, können im urprünglichen Bestand kaum mehr wesentliche Details vorhanden gewesen sein: Adventus Domini, Auferstehung der Toten aus Sarkophagen, Einrollung des Himmels durch zwei Engel in der obersten Reihe. Christus auf dem Richterthron - umgeben von einer kreisförmigen Engelsglorie - demonstriert durch Aufnahme- und Abwehrgestus (Daumenhaltung) seine Richterfunktion, die Apostel fungieren unter Einzelarkaden als Beisitzer des Gerichts in der zweiten Reihe. Die Auferstandenen und die Geleitengel in der untersten Reihe sind nicht mehr unterscheidbar - eine eindeutige Differenzierung zwischen Erwählten und Verdammten ist nicht zu erkennen und es ist auch fraglich, ob die Schriftrollen, die von den Engeln gehalten werden, tatsächlich die Worte der Seligpreisung und der Verdammnis enthielt. So bleibt der Gestus Christi in diesem Zusammenhang das einzige sichere Indiz, daß wir eine Weltgerichtsdarstellung und keine frühe Illustration der Apokalypse vor uns haben. Entsprechend der Streifeneinteilung der Gesamtdarstellung läßt sich auch kein sicherer Platz für eine Himmels- oder Höllendarstellung rekonstruieren (10).

Die Ähnlichkeit einzelner Motive mit byzantinischen Darstellungen, die allerdings wenigstens zweihundert Jahre jünger sind, hat dazu verleitet, in Müstair byzantinische "Vorbilder" vorauszusetzen (11), was anhand der Denkmäler abgelehnt werden muß, da es im 9. Jahrhundert das "Byzantinische Weltgericht" noch nicht gegeben haben kann.

Ikonographisch reichhaltiger und bedeutsamer ist die kleine Elfenbeintafel von einem später überarbeiteten Diptychon im Victoria-and-Albert-Museum in London (12), die etwa Ende des 8. Jahrhunderts bis Mitte des 9. Jahrhunderts entstanden ist und mit größter Wahrscheinlichkeit dem angelsächsischen Kunstkreis angehört.

Jeweils drei Engel blasen links und rechts von der Mandorla, in der Christus thront, zum Jüngsten Gericht. Christus hält in beiden Händen je eine Schriftrolle; auf der in seiner Rechten ist noch nach der altlateinischen Bibel das "Venite benedicti" nach Matthäus 25: 34 zu lesen. Darunter findet die Auferstehung der Toten statt; die Auferstehenden steigen wie in Müstair aus geöffneten Sarkophagen und greifen nach ihren Kleidern, um die Nacktheit ihrer Leiber zu verbergen. Eigenwillig ist die Beseelung der Toten durch Seelenvögel in Taubengestalt und die zentrale Gestalt eines Engel auf der Mondsichel, dessen Funktion nicht erkennbar ist (scheidet er die Seligen von den Verdammten ?).

Im unteren Drittel finden wir in Architekturrahmungen den Eingang sowohl zum Paradies als auch zur Hölle: Ein Engel weist Selige zur Pforte des Heils, während die Verdammten aus einer halbmondförmigen Höhle zu einem sie verschlingenden Kopf drängen, dem personifizierten Höllenrachen (13).

Parallelen zu dieser Personifikation findet man im zeitgenössischen Utrecht-Psalter, der mehrere Darstellungen einer Hadesbüste oder -maske aufweist (14). Daneben kennt diese wichtige Handschrift aber auch andere Einzelmotive, die für die Weltgerichtsikonographie von Bedeutung sind.

Häufig wird ein feuriger Pfuhl oder auch ein Erdschlund dargestellt, in den Sünder und gefallene Engel stürzen (15), aber auch die von Christus gehaltene Waage (16), sowie das frei verwendete Waagenmotiv ist öfters zu finden (17). Daneben kennt die Handschrift eine Darstellung, bei der Christus Schriftrollen hält (18), die Auferstehung der Toten aus Sarkophagen (19) und die Personifikationen der Hauptgestirne (20).

Keine dieser Darstellungen kann aber nach unserem Bildverständnis bereits als Gerichtsdarstellung bezeichnet werden. Einem Weltgerichtsbild ähnlicher werden die Miniaturen im Stuttgarter Psalter (21), ebenfalls um 820/830, und in den Apokalypse-Handschriften von Trier (Stadtbibliothek, Cod. 31 / 22) und Cambrai (Bibliothèque municipale, Ms. 386 / 23), beide aus dem ersten Viertel des neunten Jahrhunderts. Alle Motive dieser Handschriften bekommen zwar in komplexeren Zusammenhängen in jüngeren Darstellungen eine Bedeutung für die Weltgerichtsikonographie, belegen aber vorerst nur eine weitgestreute und völlig uneinheitliche Traditionsbildung.

Wegweisend erscheinen uns lediglich die Höllenschilderungen des Stuttgarter Psalters (24), die aber vollkommen isoliert sind. Zeitgenössische byzantinische Psalterhandschriften kennen an entsprechender Stelle nur die klassischen Hadesdarstellungen, wie z.B. im Chludov.Psalter (25) oder im Pantokrator-Psalter (26), die dann, wie in

Kapitel II schon zu sehen war, zum Satan der byzantinischen Gerichtsdarstellungen umgedeutet werden. In jüngeren byzantinischen Handschriften findet man auch die Abbreviation der Gestalt zur Hades-Maske (bzw. Kopf, Büste), ähnlich der des Utrecht-Psalters (27), eine ausgesprochene Höllenschilderung fehlt aber außerhalb der Gerichts- und Anastasis-Ikonographie.
Gleichzeitig mit den oben genannten westlichen Handschriften, also um 830, entstand in der Gozbert-Basilika von St. Gallen ein sicher nicht sehr detailreiches "Gerichtsbild" an der West-"Wand", von dem in den Carmina Sangallensis wenigstens soviel berichtet wird, daß eine strukturelle Ähnlichkeit zu Müstair erkennbar wird (28) und eine schematische Rekonstruktion möglich ist (29).
Eine Reihe von weiteren historischen Quellen, die sich auf Gerichtsdarstellungen beziehen oder zu beziehen scheinen, brauchen hier nicht diskutiert werden, da weder bei Beda (30), noch bei Hugo von Farfa (31), noch bei anderen Autoren (32) genügend Anschaulichkeit zu finden ist, um uns eine Vorstellung von den verlorenen Werken geben zu können.

B Irland und England bis um das Jahr Eintausend

Die Denkmäler des 10. Jahrhunderts sind bislang ausschließlich insularen Ursprungs und lassen daher unsere Denkmälerkenntnis etwas einseitig bleiben.
Sehr interessant ist eine ganze Gruppe von irischen Hochkreuzen (Bibelkreuzen) vom Anfang des zehnten Jahrhunderts. Sie bietet eine schwankende Ikonographie des Jüngsten Gerichts (33), die zwischen der Darstellung der Majestas Domini (Kells, Kreuz des Hl. Patrick = Cross of the Tower / 34) und der einer eindeutigen Gerichtsdarstellung fließende Übergänge kennt (Monasterboice, Muiredach-Kreuz, Ostseite / 35). Da die beiden Kreuze mit den wichtigsten Darstellungen durch verlorene, aber überlieferte Inschriften auf historische Personen beziehbar, und damit datierbar, sind, ist die zeitliche Festlegung der gesamten Gruppe in das frühe 10. Jahrhundert gesichert (36).
Das ältere Kreuz von Clonmacnois (Cross of the Scriptures - of King Flann, um 904 / 37) zeigt den für diese Gruppe typischen Richter in der sogenannten Osiris-Haltung und die heraldische Trennung der Verdammten von den Erwählten. (Das Seelengeleit ist nicht mehr sicher zu erkennen.) Am jüngeren Muiredach-Kreuz von Monasterboice wird die Zahl der Seligen und Verdammten vergrößert und ein Seelengeleit dargestellt. Hinzu kommt die Vorstellung der himmlischen Musik (vier Musikanten vor dem Richter) und die unterhalb des Zentrums gelegene

Seelenwaage. Diese Seelenwaage ist neben der Darstellung von Kastoria (38) die älteste Psychostase innerhalb der Gerichtsikonographie und zeigt wie jene in Kastoria die Wägung eines Eidolon durch Michael (?) und die Manipulation durch einen Dämon.

Am sehr verwitterten Kreuz von Arboe (39) ist an der Westseite nur der Richter dargestellt und darunter eine isolierte Waage. Ob die Interpretation der daruntergelegenen ornamentalen Zungen als Feuerzungen und der Gestalten als zu richtende Auferstehende haltbar ist, kann wegen des schlechten Zustandes wohl nie mehr geklärt werden.

Am Kreuz von Durrow schließlich (40), das nur noch den vereinzelten Richter zeigt, ist der Übergang zur Majestas-Form des Patrick-Kreuzes von Kells wieder gefunden.

Diese Denkmäler-Gruppe, die keine weiteren Ausstrahlungen kennt, dokumentiert neben einer reichen literarischen Tradition von Jenseitsvisionen (41) das Interesse Irlands an endzeitlichen Vorstellungen.

Zwei angelsächsische Handschriften des zehnten Jahrhunderts enthalten zwar noch keine eigentlichen Weltgerichtsdarstellungen, zeigen aber Miniaturen, deren Einzelmotive direkt auf das hochmittelalterliche Weltgerichtsbild hinführen:

Athelstan-Psalter (vor 939, London, British Library, Cotton Galba A XVIII, fol. 2v und 21r / 42) und Aethelwold-Bendediktionale (um 980, London, British Library, Ms. Add. 49 598, fol. 9v / 43), beide aus der Malschule von Winchester.

Die beiden Darstellungen im Athelstan-Psalter gehören eigentlich der Majestas-Ikonographie an, aber die Darstellung der Chöre der Heiligen und die Andeutung der vier Weltecken bzw. Winde (44) auf beiden Blättern, die Wiedergabe der Majestas mit den Leidenswerkzeugen (fol. 2v) und die des Christus Victor mit der Demonstration der Wundmale (fol. 21 r) weisen unübersehbar auf das Weltgericht.

Der Versuch, das Fragment eines Wandgemäldes in Winchester als Parallele zu diesen beiden Illuminationen zu sehen, ist für uns absolut unergiebig (45).

Im Aethelwold-Benediktionale ist als Illustration zum Segen für den dritten Advents-Sonntag die Wiederkunft Christi zum Gericht gewählt. Die Gestalt Christi mit Kreuzstab und Buch ist von der Majestas abgeleitet. Er fährt zur Erde hernieder in Begleitung von Engeln, die ihm die Leidenswerkzeuge tragen. Mit diesen beiden Handschriften haben die im Utrecht-Psalter noch isolierten Arma Christi im weiteren Sinne Eingang in die Weltgerichtsikonographie gefunden. Sie sind die Zeichen der Erlösungstat des Herrn (Mt 24:30).

Die Voraussetzung des die Menschheit erlösenden Kreuzestod Christi für das Jüngste Gericht ist endlich auf einem Walroßrelief in Cambridge unübersehbar geworden (Museum of Archeology and Ethnology;

englisch, Ende 10. oder Anfang 11. Jh. / 47). Mit erhobenen Händen sitzt Christus in der Mandorla auf dem Regenbogen und zeigt mit blanker Brust (wie Athelstan-Psalter, fol. 21) seine Wundmale. Die Inschrift in der Mandorla aus der Thomas-Szene nach Lk 24:39 (O vos videte manus et pedes meos) unterstreicht den Passionscharakter, der durch das von Engeln unter der Mandorla gehaltene Kreuz bestätigt wird. Die Interpretation der je vier durch das Kreuz voneinander getrennten Figuren ist durch die weitgehende Zerstörung unmöglich geworden; man könnte Auferstandene vermuten. Die Fürbitte von Maria und Petrus (!) neben der Mandorla erscheint dagegen eindeutig. Die Darstellung muß insgesamt als Bereitung des Gerichts oder extreme Kurzfassung eines Gerichts bezeichnet werden.

C Das Weltgericht in der Kunst der Reichenau

Mit den aufgezählten Beispielen sind erstaunlich viele wichtige Motive des früh- und hochmittelalterlichen Weltgerichts bereits vor der sogenannten Reichenau-Gruppe im Zusammenhang einer endzeitlichen Ikonographie nachgewiesen worden, und man muß den Stellenwert der Gerichtsbilder aus dem Reichenauer Kreis daher vorsichtig beurteilen (48). Folgende Motive erscheinen erst mit den Denkmälern der Reichenauer Malerei im Gerichtsbild: der gebundene Satan in der Hölle (Hades-Typ), die Kette (der Strick), der den Verdammten um den Hals (die Hälse) gelegt wird, um sie in die Hölle zu zerren (49), die Personifikationen von Sonne und Mond und die Übernahme der Vierzahl für die Posaunenengel (50). Die Schriftbänder mit den Worten der Seligpreisung bzw der Verdammung nach Mt 25:34 bzw. 41 werden jetzt auch von Engeln gehalten. (Siehe auch unten den Motivkatalog)
Im Folgenden geben wir keine Beschreibung der einzelnen Denkmäler mehr, sondern erwähnen nur die wichtigsten bzw auffallendsten Details. Die Motive werden dann summarisch in der anschließenden Liste erfaßt.

Perikopenbuch Heinrichs II. (1007 oder 1012; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, fol. 201v/202r): Christus hält ein auffallend großes Kreuz vor sich, die Apostelreihen sind mit Engelreihen hinterlegt, die Auferstehung der Toten wird auf einem separaten Blatt dargestellt (51).
Bamberger Apokalypse (zwischen 1002 und 1014; Bamberg, Staatsbibliothek, Cod. bibl. 140, fol 53 r): Gleicher Motivschatz wie oben auf einem Blatt zusammengedrängt, erweitert um die Halbfigur des Sehers Johannes links unten (52).
Bernulphus-Codex (Umkreis der Reichenau, Mitte 11. Jh.; Utrecht, Erzbischöfliches Musuem, Hs. 1503, fol 41v): Strenge Streifeneinteilung,

Unterteilung von Seligen und Verdammten in horizontalen Streifen – mit Auferstehenden als Zwischenglied – anstelle heraldischer Trennung, der Richter als Chrisuts Victor – Majestas dargestellt (53).
Burgfelden (Süd-Württemberg), Evang. Pfarrkirche St. Michael (4. V. 11. Jh.; Fresko an der Ostwand, schlecht erhalten): Am großen Kreuz Astansätze, ein gewappneter Engel (St. Michael ?) bewacht das (zerstörte) Paradiesestor, ein Engel mit Lanze (ähnlich byzantinischen Strafengeln) treibt Verdammte in die Hölle (54). Eine weitere byzantinische Anregung könnte die Zuordnung der Lazarusparabel an der Südwand sein (55).
Reichenau-Oberzell, St. Georg, Michaelskapelle (um 1100; Fresko an der ehemaligen Außenwand der Westapsis, Fragment): Christus zeigt mit gesenkten Händen seine Wundmale vor, das Signum Crucis ist ein ausgeprägtes Astkreuz, Maria tritt allein als Interzessorin auf, Personifikationen von Sonne und Mond, Zurodnung der Kreuzigung unterhalb der Darstellung zur Verstärkung des Passionsgedankens (56).
Psalter (Umkreis der Reichenau, Ende 11. Jh; Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Aug. Perg. CLXI, fol. 168 r): stark betonte Mittelachse mit Architekturmotiven und Evangelistensymbolen, ein Engel vertreibt die Verdammten mit dem Schwert (57).

D Vereinzelte deutsche Denkmäler

Bremen, Dom, Relieffragment vom Adalbertschen Dombau (um 1050; ursprünglich wahrscheinlich am Westbau): Die gewaltige Christusfigur mit Buch und Doppelschlüssel (siehe unten Liber Vitae) könnte als Weltenrichter angesprochen werden; sonst nur Reste zweier Figuren mit Schriftbändern erhalten (58).
Essen, Münster, Westwerk-Obergeschoß, Freskenreste (um 1050): Die Bruchstücke belegen die einstige Existenz einer Gerichtsdarstellung, die wahrscheinlich von der Reichenauer Tradition beeinflußt war, aber nicht mehr hinreichend rekonstruiert werden kann (59).
Idensen (Wunstorf-Idensen), Alte Kirche (um 1129; Fresko im Westjoch, nördlicher Gewölbeteil, Antitypus zu Sodom und Gomorra; früher Helmarshauser Kreis): Extreme Kurzfassung eines Gerichts; der Wundmalchristus thront auf dem Regenbogen und hält die Schriftrollen, neben ihm steht ein einziger Engel mit dem Signum Crucis; durch Christus und den Engel sind die Gruppen der Seligen und Verdammten (mit einem Teufel) voneinander getrennt (60).
Freckenhorst, Pfarrkirche St. Bonifatius (ehem. Stiftskirche), Taufstein (1129 datiert; Relief): Extreme Kurzfassung; Christus thront in der Haltung des Wundmal-Typus in der Mandorla und hält die Schriftrollen (Bänder), die Mandorla wird von den Evangelistensymbolen umgeben, die Auferstandenen sind durch Nimben bei den Seligen auf der

linken Seite differenziert (61).

E Romanische englische Darstellungen

Liber Vitae = New Minster Register (Winchester, wahrscheinlich 1031; London, British Library, Ms. Stowe 944, fol. 6v/7r): Christus ist nicht als Richter, sondern als Herrscher im himmlischen Jerusalem dargestellt, in das Petrus der Paradiespförtner die von Engeln geleiteten Seelen weist; zwischen dem Buch der guten und dem Buch der bösen Taten kämpft er in zweiter Funktion um eine Seele (wahrscheinlich Betonung des ersten Patrons des New Minsters); Sturz in den Höllenrachen und Verschluß der Hölle (62).

Gunhild-Kreuz, Rückseite, Walroßrelief (englisch oder dänisch unter starkem englischen Einfluß, um 1075; Kopenhagen, Nationalmuseum): Der Wundmalchristus ist wieder mit einer Inschrift umgeben (Lk 24:39), die Schriftrollen werden von Engeln gehalten; den Medaillons an den Querbalkenenden mit der Darstellung der Seligen bzw. der Verdammten entsprechen Medaillons an den Stammenden, in denen Abrahams Schoß und der Durst des reichen Prassers in der Hölle einander gegenübergestellt sind (63).

Clayton (Sussex), St. John the Baptist (1. Hälfte 12. Jh.; Fresko am Triumphbogen und an den anschließenden Wänden, teilweise zerstört): u.a. Betonung des Kreuzes, Seelenwaage, Beiordnung apokalyptischer Motive, Darstellung des himmlischen Jerusalems ähnlich wie im Liber Vitae (64).

Evangeliar-Fragment (Bury St. Edmunds (?), um 1130/40; Cambridge, Pembroke College, Ms. 120, fol 6v): Wundmalchristus mit gesenkten Händen und Aufnahme- und Abwehrgestus, große Präsentation der Arma zu Füßen des Richters, Aufteilung der Apostel in vier Gruppen, Engel als Paradiespförtner, überdimensionaler Höllenrachen (65).

F Die iberische Halbinsel

An der von uns beobachteten Entwicklung sind die spanischen Denkmäler der Frühzeit so gut wie nicht beteiligt, aus Portugal ist überhaupt nichts bekannt geworden. In der großen Handschriftengruppe des Apokalypsenkommentars des Beatus von Liebana findet man zwar eine Reihe von Höllen- und Gerichtsschilderungen (66), aber wie schon in den erwähnten karolingischen Apokalypsenhandschriften von Trier und Cambrai (67), gehören sie einer eigenen Tradition der Apokalypsen-Illustration an, deren Gerichtsschilderungen aus der Johannes-Offenbarung abgeleitet sind und daher mit den eigentlichen Weltgerichtsdarstellungen wenig zu tun haben. Wie wir zeigen konnten und zeigen werden, ist das Bild des Jüngsten Gerichts nicht nur im Osten, sondern auch in Westeuropa eine komplexe Kompilation von Bibelmotiven, die praktisch

vollständig auf die Apokalypse verzichtet. Motive aus der Johannes-Apokalypse spielen nur als Nebenmotive eine gelegentliche Rolle, nicht aber bei der Konzeption der Gesamtdarstellungen.
Im Rahmen von Apokalypsenhandschriften treten auch weiterhin Gerichtsschilderungen auf, die sich später auch geläufiger Motive aus der eigentlichen Weltgerichtsikonographie bedienen, sie weichen aber in Auffassung und Komposition erheblich von der etablierten Gerichtsikonographie ab (68).
Neben den Beatus-Handschriften sind nur die sogenannte Farfa-Bibel und die Freskenreste von S. Maria de Tahull bekannt.
Die illustrierte Bibel stammt ursprünglich aus S. Maria de Ripoll in Katalonien und wird fälschlich als Farfa-Bibel bezeichnet (Rom, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 5729, wohl gegen die Mitte des 11. Jh). Auf Fol. 368 v sind mehrere Illustrationen zusammengefaßt: Die Heilung des Leprosen, die Parabel von den Klugen und den Törichten Jungfrauen und schließlich als Haupbild, die zweite Wiederkunft Christi (69): Obwohl dem Vier-Wunden-Typus des Richters in der Glorie ein von Engeln herangetragenes Kreuzmedaillon zugeordnet wird, wie es auch in provinziellen ostkirchlichen Darstellungen öfters geschah, und obwohl die heraldisch geschiedenen Seligen und Verdammten differenziert dargestellt sind (bekleidete und nimbierte Selige kontra nackte und unnimbierte Verdammte), kann man die Darstellung höchstens als Bereitung des Gerichts ansprechen. Es fehlen der eigenwilligen Ikonographie die Züge des universellen Gerichts mit Gerichtshandlungen. Auch die gemeinsame Wiedergabe mit der Jungfrauenparabel, die formal ohnehin abgetrennt ist, ändert daran nichts (70).
Noch eigenwilliger war das verstümmelte Gericht in der Ausmalung von S. Maria de Tahull (geweiht 1123), deren erhaltene Fresken heute in Barcelona im Museo de Arte de Cataluña verwahrt werden. Der zweite Maler der Ausstattung, der nach dem Gerichtsbild Maestro del Juicio Final genannt wird, hat den ikonographischen Apparat über mehrere Flächen verteilt (71), das eigenartige Konzept kann aber wegen des fragmentarischen Zustandes nicht mehr voll rekonstruiert werden (72). Je zwei Dreiergruppen von Engeln und Heiligen (?) flankieren im Hauptteile die (vollständig zerstörte) Gestalt des Richters. Darunter stehen Michael als Seelenwäger und Johannes Evangelist (?) einer kleinen Höllenschilderung gegenüber. Dazu kommt links, an der Südwand, eine aufwendigere Höllendarstellung, deren ambitionierte Größe im Kontrast zur Motivarmut steht: Nur nackte Gestalten, die von Schlangen und drachenartigen Ungeheuern gefressen und von garstigen Teufelsmonstren gequält werden, sind abwechselnd zu sehen.
Die Gesamtdarstellung, die keiner erkennbaren Gerichtstradition angehört, greift also im Wesentlichen auf den Motivschatz der oben ge-

streiften Apokalypsenillustrationen zurück. Das verstümmelte Zentrum ist bereits durch die Beifügung des Sehers in dieser Hinsicht gekennzeichnet. Somit gehört auch diese einzigartige Schilderung nur bedingt zum Kreis der Weltgerichtsikonographie, allein die Existenz der bisher ältesten bekannten monumentalen Höllendarstellung rechtfertigt hier die Behandlung.

G Frankreich in der Frühe des Mittelalters

Erstaunlicherweise hat sich seit dem Sarkophag von Jouarre bis in die Zeit um 1100 kein einziges weiteres Beispiel erhalten (73), ja es hat fast den Anschein, daß dieses Thema sich erst durchsetzen mußte. Um 1100 begegnen uns dann einfache Darstellungen mit den Elementen des Weltgerichts:

In der Vorhalle von Saint-Savin-sur-Gartempe ist im Rahmen eines Apokalypsenzyklus' ein Majestas-Christus in das Bogenfeld gemalt, der den Charakter eines zum Gericht angekommenen Richter-Christus erhält. Engel tragen ihm die Leidenswerkzeuge herbei und in den anschließenden Bogenfeldern sind verehrende Engel und thronende Apostel zu sehen (74).

Auf einem Kapitell des ersten Ateliers aus dem ehemaligen Kreuzgang von Notre-Dame-la-Daurade in Toulouse, heute im Augustinermuseum, ist die Wiederkunft Christi zum Gericht eindeutig gezeigt. Auf einer Seite wird er in einer Mandorla von zwei Engeln herangetragen. Er zeigt mit gesenkten Händen nur vier Wundmale vor. Auf den beiden anschliessenden Seiten blasen je zwei Posaunenengel zur Auferstehung der Toten, die durch je einen aus seinem Sarkophag Auferstehenden dargestellt ist. Auf der Rückseite halten zwei Engel ein großes Kreuz (75). Diese noch sehr einfache Ikonographie der Gerichtsbereitung findet auf einem zweiten Kapitell ihre thematische Erweiterung (76): Die Seelenwaage, ungewöhnlicherweise nach links gerichtet - zwei Dämonen mit einer Rolle mit den Worten der Verdammung, ein Engel mit Buch und Kreuz, sowie zwei Selige, die auf die Architekturversatzstücke des himmlischen Jerusalems zugehen, vervollständigen die Bereitung des Gerichts auf dem ersten Kapitell, zu einem Ensemble, das knapp gefaßt das Weltgericht darstellt.

Die nächsten Werke sind dann bereits die großen romanischen Tympana, mit denen ein neues Kapitel der Gerichtsikonographie beginnt.

H Die Motive der frühen Darstellungen

(Anmerkungen der Bibelstellen werden nur bei Abweichungen des Motivkatalogs von den bereits behandelten byzantinischen Motiven angegeben)

Das zentrale Motiv ist die Erscheinung Christi und seine Legitimation als Richter durch die Zeichen der Passion. Dabei kristallisiert sich,

bei unterschiedlicher Armhaltung, der Fünf-Wunden-Typus mit der Brustwunde heraus (Die Zahl der fünf Wunden ist auch bei undeutlicher Darstellung durch die Freilassung der Brust zu erkennen; beide Arme sind meist erhoben, Aufnahme und Abwehrgestus mit unterschiedlicher Daumenhaltung sind die Ausnahme). Dieser eindeutig westliche Wundmal-Christus, der Züge des spätmittelalterlichen Schmerzensmannes vorwegnimmt, erscheint auf folgenden Darstellungen: Athelstan-Psalter, Cambridge Walroß-Relief, Reichenau-Oberzell, Burgfelden, Karlsruhe, Gunhild-Kreuz, Freckenhorst, Idensen, Clayton.

Eine Vorstellung Christi in der Mandorla ist nicht notwendig; die folgenden Darstellungen verzichten auf eine Glorie: Jouarre, Bamberger Apokalypse, Perikopenbuch Heinrichs II., Bremen, Idensen. Die irischen Handschriften von St. Gallen und Turin, sowie die irischen Hochkreuze kennen ebenfalls keine eindeutigen Glorien, man könnte die vorhandenen Rahmungen aber notdürftig als solche interpretieren. Wichtig für alle Darstellungen ist die Tendenz zur spürbaren Überdimensionalisierung der Gestalt Christi, sowie die Gleichrangigkeit von Thron und Weltkreis als Sitzmotiv des Richters.

Daneben sind die Instrumente der Passion von größter Bedeutung. Allen voran steht das isolierte Kreuz (Signum Crucis), dessen Bedeutung gerade in der Ikonographie der Wiederkunft Christi zum Gericht hervorragend ist. Es wird von Christus selbst oder von Engeln gehalten: Cambridge, Bamberger Apokalypse, Perikopenbuch Heinrichs II., Burgfelden, Idensen, Toulouse. Das Kreuzesmotiv kann zu den Arma Christi (Leidenswerkzeugen) erweitert werden, deren Zusammenstellung nicht verbindlich erscheint: Aethelwold Benediktionale, Athelstan-Psalter (fol 2v), Reichenau-Oberzell, Cambridge Pembroke College (und ähnlich Saint-Savin-sur-Gartempe). Als Minimalmotiv kann der Kreuzstab angesehen werden, er verschwindet aber allmählich aus den Darstellungen der Frühzeit: Irische Handschriften in St. Gallen und Turin, Athelstan-Psalter (fol 2v/21r), Aethelwold-Benediktionale (neben den von Engeln getragenen Arma), Bernulphus-Codex. Die Arma verdeutlichen in den westlichen Gerichtsbildern in weit höherem Maße das Leiden Christi, als es die schematische Wiedergabe auf der Hetoimasia in den östlichen Bildern vermag.

Als weitere charakteristische Elemente kommen hinzu:

Die Schriftrollen mit den Worten der Verheißung und der Verdammung (Mt 25:34 - 41, Venite benedicti ... bzw. Ite maledicti ...), die auch wenn die Schrift verloren ist zweifelsfrei verstanden werden können. In einigen Fällen werden sie von Christus selbst gehalten (Jouarre, Elfenbein Victoria-and-Albert-Museum, Freckenhorst, Idensen), in anderen Bildern tragen Engel die Inschriftenbahnen (Bamberger Apokalypse, Perikopenbuch Heinrichs II., Gunhild Kreuz; frei

verwendet Bremen und Toulouse). Diese anfangs sehr wesentliche Element tritt später allmählich in den Hintergrund, ohne aber ganz zu verschwinden.

Vier Posaunenengel, abgeleitet von den vier Ecken der Welt und ihren Winden (Ez 37:9; Mt 24:31) blasen zur Auferstehung der Toten. Dies ist häufig, aber nicht in dem Maße verpflichtend wie die Zweizahl für Byzanz vor 1300 (Bamberger Apokalypse, Perikopenbuch Heinrichs II., Bernulphus-Codex, Burgfelden, Toulouse und wahrscheinlich Reichenau-Oberzell, wo eine Zweiergruppe von Posaunenengeln gesichert ist). Die Auferstehung der Toten kann einen großen Raum einnehmen, findet aber ausschließlich aus Sarkophagen statt (Müstair, Elfenbein Victoria-and-Albert-Museum, Bamberger Apokalypse, Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau-Oberzall, Burgfelden, Toulouse).

Eine Darstellung des Richtaktes ist noch selten: Die Seelenwaage findet man in Monasterboice, Clayton und Toulouse, ein Kampf um die Seelen wird im Liber Vitae von Winchester ausgetragen.

Häufiger ist die reine heraldische Trennung der Seligen von den Verdammten, die durch das Seelengeleit zum Paradiesestor durch einen Engel (Elfenbeinrelief Victoria-and-Albert-Museum, Burgfelden, Liber Vitae, Karlsruhe und modifiziert Monasterboice und Clayton) bzw. durch den Teufel, der einen oder mehrere Verdammte in die Hölle zieht, bereichert sein kann (Bamberger Apokalypse, Perikopenbuch Heinrichs II., Burgfelden, Cambridge Pembroke College - Die Kette oder der Strick sind um Hals oder Oberkörper geschlungen). In der Karlsruher Handschrift taucht schon der Engel auf, der mit dem Schwert die Verdammten zur Hölle treibt und damit dem byzantinisch anmutenden Strafengel von Burgfelden entspricht.

Häufig sind auch Architekturmotive für den Himmel bzw. das Paradiestor zu entdecken: Elfenbeinrelief Victoria-and-Albert-Museum, Karlsruhe, Burgfelden, Liber Vitae, Clayton, Cambridge Pembroke College, Toulouse. Dies sind unspezifizierte Vorstellungen des himmlischen Jerusalems nach Apk 20:10 ff. Seltener sind Architekturmotive für die Hölle und deren Einlaß: Londoner Elfenbein, Liber Vitae und Burgfelden (Das sind die Pforten der Hölle - der Finsternis: Job 38:17; Weisheit 16:13; Mt 16:18).

Eines der signifikantesten Motive des westlichen Weltgerichts ist die personifizierte Darstellung des Höllenrachens, oft fälschlich Leviathan genannt (77). Obwohl es erst später zu einem dominanten Motiv des Westens wird, finden wir es schon im Londoner Elfenbein, im Liber Vitae und im Fragment des Pembroke College.

Schlagartig taucht um 1000 die neue Formulierung des Höllenseingangs auf, die die wörtliche Übernahme der Pforten der Hölle weitgehend verdrängen wird (78): Ein monströser, von der Seite gesehener Kopf

eines Ungeheuers, der nur aus dem riesigen, weit aufgerissenen und meist mit furchtbaren Zähnen bestandenen Maul und einer Andeutung des Gesichts besteht.

Ikonographische Bildtypen, die die Hölle oder deren Eingang zeigen, nehmen das Motiv bereitwillig auf: Der Höllensturz der gefallenen Engel (79), der durch die gleichzeitige Dichtung als Bildtyp mit angeregt wird (80), die Höllenfahrt Christi als westliche Adaption der Anastasis (81) und natürlich das Weltgericht. Sondermotive (82) und die freie Verwendung außerhalb der drei Haupttypen (83) belegen seine Bedeutung.

Da alle Werke in denen das Motiv zuerst auftaucht, der englischen Kunst angehören, kann man sicher von einer englischen Herkunft des Motives sprechen, die aber rasch mit der Ausbreitung ihre Bedeutung verliert. Ein eigenwilliges Kopistenverhalten der Malerschule von Canterbury bestätigt die Bodenständigkeit des Höllenrachenbildes: Im Eadwine-Psalter (Canterbury Psalter, um 1147 / 84), dessen Illustrationen bekanntlich eine recht genaue Kopie des Utrecht-Psalters darstellen (85), wird, bei gleichzeitiger Beibehaltung auch antiquierter Details, die Hälfte der eindeutigen Darstellungen des Höllenpfuhles und/oder des Hades in Darstellungen des personifizierten Höllenrachens verwandelt (86).

Die Darstellung Satans als Höllenfürsten gibt es dagegen noch nicht, wenn von den Hades-Darstellungen der Reichenauer Handschriften absieht.

Die Apostel spielen eine Nebenrolle. Nur folgende Denkmäler stellen sie dar: Müstair, alle Bilder der Reichenau-Gruppe (Karlsruhe unvollständig, Burgfelden unsicher), sogenannte Farfa-Bibel, Cambridge Pembroke College.

Die in der Frühzeit wesentlichen Winde (Irische Handschriften, in St. Gallen und Turin, Athelstan-Psalter (fol 2v/21r), Perikopenbuch Heinrichs II., Bernulphus-Codex) verschwinden als eigenes Motiv. Die Vierzahl lebt in den Posaunenengeln fort.

Die in der Literatur häufig betonte Streifenkomposition - insbesonders als Gegensatz zur lockern byzantinischen Form - ist nicht typisch. Trotz einer Neigung zu Darstellungen in horizontalen Streifen, sind strenge Kompositionen dieser Art nicht häufiger als streng gerahmte byzantinische (Müstair, Reichenau-Oberzell, Bernulphus-Codex, Liber Vitae; Burgfelden ist innerhalb eines Streifens dagegen locker komponiert).

So ist ersichtlich, daß es zwar keine verbindlichen Bildtypen, auch keine Traditionsbahnen, wie in Byzanz gegeben hat, daß aber über alle Detailunterschiede hinaus eine Art Motivkanon zu finden ist, der den jeweils neuen Kompilationen zugrunde liegt. Wir haben also einen grund-

legenden Motivschatz, der für eine relative Einheitlichkeit der Darstellungen verantwortlich ist. Da dieser Motivschatz im Wesentlichen auf Bibelstellen, insbesonders auf Zitaten aus den Evangelien beruht, sorgte die westliche Exegese für eine teilweise Übereinstimmung, die sich vom östlichen Verständnis absetzt.

Bei den Motiven können wir drei verschiedene Gruppen beobachten: Eigenständige Parallelen zur byzantinischen Ikonographie, die bei anderem oder ähnlichem Erscheinungsbild auf den gleichen Bibelzitaten beruhen, sogenannte signifikante Eigenentwicklungen und engere Parallelen bzw. Übernahmen aus dem ostkirchlichen Darstellungsmodus.

Zur ersten Gruppe gehören die meisten Motive. Einige davon sind in ihrer Form auch typisch für den Westen: Die hoch erhobenen Arme Christi, die isolierte Darstellung des Kreuzes einerseits und die Gruppierung der Leidenswerkzeuge um Christus herum andererseits, das Geleit der Seligen durch (einen) Engel, der Strafengel mit dem Schwert und das Tor zum himmlischen Jerusalem.

Zur zweiten Gruppe gehören folgende Details: Die Brustwunde Christi, die Schriftrollen mit den Worten der Verheißung und der Verdammung, die (mögliche) Vierzahl der Posaunen, die heraldische Trennung von Seligen und Verdammten, das Kettenzugmotiv zur Hölle und das Höllentor, vor allem aber der große Höllenrachen.

Die dritte Gruppe ist in der Frühzeit noch nicht eindeutig zu fassen. Elemente des byzantinischen Weltgerichts lassen sich kaum eindeutig nachweisen. Die Seelenwaage kann als selbständige Einführung der westlichen Kunst betrachtet werden, die Himmelseinrollung von Müstair steht isoliert und könnte sowohl eine Einzelerfindung als auch Teil einer uns verlorenen Tradition sein. Als Übernahme aus Byzanz läßt sich das Prinzip der von Engeln begleiteten Apostelreihen in der Bamberger Apokalypse und im Perikopenbuch Heinrichs II. bestenfalls vermuten, aber nicht beweisen (87).

So bleibt sicher nur der Darstellungskreis der Lazarus-Parabel, der wie schon gezeigt (88) isoliert auftritt, aber mit dem Gunhild-Kreuz auch schon mit der byzantinischen Gegenüberstellung von Abrahams Schoß und dem reichen Prasser in das westliche Weltgericht übernommen worden ist.

Einzig das Fresko von Burgfelden erinnert in mehreren Details an östliche Darstellungen, ohne ihnen aber zu ähneln, da alle Einzelheiten umgeformt sind: Der bewaffnete Engel vor dem Paradiestor gemahnt an den Cherub an der Paradiespforte, die Gruppierung unter den Seligen erinnert an die Heiligenchöre, die Engel mit der Lanze kommt den Strafengeln im Feuerstrom nahe, und das gleiche gilt auch für die kastenförmige Höllenarchitektur, die fast den Charakter von Höllenbulgen erhält.

Neben der Frage nach den Motiven besteht natürlich auch das Problem ihrer Verwendung. Dabei läßt sich eine weitere Eigenart des Westens bestimmen, das "Kurz-Gericht": Die Gruppierung weniger Gerichtsmotive um die Gestalt des Weltenrichters genügt, um das Jüngste Gericht anzudeuten. Solche Darstellungen, die häufig den Adventus-Bildern gleichen, kommen mit einer minimalen Andeutung des Gerichtsinhaltes oder der Gerichtsfolgen aus. Z.B. Schriftrollen, die leichte Hervorhebung von Auferstandenen auf der Seligenseite oder Aufnahme- und Abwehrgestus genügen.

2 Die Weltgerichtsportale und die Entstehung des gotischen Weltgerichts in Frankreich

A Die großen romanischen Portale

Unvermittelt treffen wir auf eine Gruppe von Einzelportalanlagen, die nahezu zeitgleich in zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts in ihren Tympana die Weltgerichtsikonographie mit der Monumentalplastik verbinden. Ein Versuch, auf die teils strittigen Datierungen einzugehen, ist unergiebig, da sie zeitlich zu nahe beieinander liegen und so stark von einander abweichen, daß sie keiner gemeinsamen Entwicklungslinie angehören können.

Es handelt sich um das Südportal der ehemaligen Abteikirche Saint-Pierre in Beaulieu (89), das Westportal der Abteikirche Sainte-Foy in Conques-en-Rouergue (90), das untergegangene äußere Westportal der ehemaligen Abteikirche Sainte-Madeleine in Vézelay (91), das verstümmelte Westportal der abgebrochenen Kathedrale Saint-Vincent in Mâcon (92) und das Westportal der Kathedrale Saint-Lazare in Autun (93).

Bis heute blieb es rätselhaft, warum fast gleichzeitig diese monumentalen Schöpfungen auftraten, die durch ihre Selbständigkeit die Novität der Aufgabe und ihrer Lösung dokumentieren. Obwohl sie nicht nur im Reichtum und in der Auswahl der Motive, sondern vor allem in der Komposition voneinander abweichen, beschränken sich ihre Darstellungen auf den oben festgestellten Motivschatz, ohne ihn noch grundsätzlich zu bereichern.

Dem formal großartigen Entwurf von Beaulieu steht motivisch nur ein zaghafter Versuch entgegen, die höllische Welt zu organisieren (94) und in den Auferstandenen die Kontinuität der Geschichte zu zeigen (95). Soweit das, in eine schematische Streifenkomposition gequetschte, Weltgericht von Mâcon heute noch lesbar ist, kann kein neues Motiv nachgewiesen werden, denn Fürbitter, Strafengel mit Schwert und Kettenzug der Verdammten zur Hölle mit Höllentor sind bereits früher festgestellt worden.

Conques, das von einem größtenteils verlorenen Vorbild aus Rodez (96)

abhängt, bringt eigenartige, singuläre Darstellung, die auch in einzelnen Motiven ohne Vergleich bleibt: Heilige der Lokaltradition und örtliche Mirakelgestalten werden aufgenommen (97). Viele der Einzelmotive wurden schon nachgewiesen (Arma Christi, Schriftbänder, Seelenwaage, Personifikationen von Sonne und Mond, Himmlisches Jerusalem, Höllenmaul, Architekturformen für die Hölle), aber der Reichtum an Details ist neu, wie manche Formulierung eines bekannten Motives auch: So wird der Aufnahme- und Abwehrgestus durch erhobenen oder gesenkten Arm gezeigt.

Parallel zu Autun kommt es aber zu einer ganz besonderen Einführung einer Bildvorstellung in das Weltgericht, die als der entscheidende neue Entwicklungszug der Gerichtsikonographie bezeichnet werden kann: Wir erhalten Einblick in das Innere der Hölle, die bisher hinter dem Höllentor bzw. dem Höllenrachen verborgen blieb.

Mit einer grausamen Liebe zum Detail werden verschiedene Qualen vorgeführt, und zum ersten Mal finden wir auch, wie in byzantinischen Darstellungen, einen Höllenfürsten, der sehr gut mit dem aus Beatus-Apokalypsen verglichen werden kann (98). Die überproportionale Demonstration von Satans Penis, der auf eine barbusige Frauengestalt neben Satan gerichtet ist, spricht für eine ähnliche Betonung der Sexualitätsfeindlichkeit, wie sie seit dem 12. Jahrhundert auch in byzantinischen Darstellungen zu bemerken war.

Trotz ihrer monographiefreundlichen Vielfalt kennt diese neuartige Darstellung der Hölle kaum Neuschöpfungen an Einzelmotiven. Die meisten Einzelheiten lassen sich bis in die karolingische Kunst zurückverfolgen. Den erhängten Judas kennt sogar schon die frühchristliche Kunst (99), das Brennen und der Feuertopf (Feuerofen, Mt 13:42) stellt bereits der Stuttgarter Psalter dar (100), und die Anwendung von zeitgenössischen Waffen finden wir vor allem in Illustrationen des Alten Testaments, insbesonders zum Buch der Makkabäer (101).

Somit liegt die eigentliche Leistung der Darstellung in der Kompilation, der Verstärkung der realistischen Wirkung und der aktualisierten Form der Waffen und Folterqualen.

Ähnliche Überlegungen wie für Conques gelten bei völlig anderem Erscheinungsbild auch für Autun. Dort fallen der große Richter, die unsymmetrische Darstellung und die betonte Seelenwaage auf. Manche Einzelform mag neu sein, nicht aber das ikonographische Verständnis.

8 Die kleinen plastischen Werke

Gleichzeitig und wenig später mit diesen großen Tympanonfeldern ist eine Gruppe von Denkmälern entstanden, die vereinzelte Gerichtsmotive und Parabeln darstellen und miteinander kombinieren.

Am Südportal der ehemaligen Abteikirche Saint-Pierre in Moissac (um

1120/35 / 102) sind der apokalyptischen Majestas des Tympanons in der flachen Vorhalle die Darstellung der Lazarusparabel (einschließlich Abrahams Schoß) und zwei Lasterpersonifikationen beigefügt. Damit wurde erstmals die gedankliche Verbindung zwischen dem reichen Prasser und den ihn kennzeichnenden Lastern hergestellt. Seinem Reichtum entspricht die Avaritia, die durch den Geldbeutel (Beutel der Habsucht) ausgewiesen wird. Der Prunksucht, die in seinem Gelage zu sehen ist, entspricht Luxuria, die wie die Bestrafung der wollüstigen Frauen östlicher Höllenbilder dargestellt ist. Die ebenfalls auf das Gelage beziehbare Gula kommt hier noch nicht vor und wird selten gezeigt.
Damit können wir zwei Quellen für (Tugenden- und) Laster-Darstellungen im Weltgericht anführen: Die heraldische Gliederung des Gerichts und die Entscheidung über das Los der Seelen erlaubt die Gedankenverbindung mit der Psychomachie, die Einbeziehung der Parabel vom reichen Prasser und dem armen Lazrus liefert die Strafen für Habsucht und Verschwendung (gelegentlich auch Gefräßigkeit) innerhalb der Höllenschilderungen.
Die Archivolten am Westportal der ehemaligen Kollegiatskirche Saint-Pierre-de-la-Tour in Aulnay-de-Saintonge (um 1135 / 103) zeigen von innen nach außen: Engel mit dem Lamm Gottes, den Kampf von sechs Tugenden gegen sechs Laster, die Klugen und die Törichten Jungfrauen und die Monatsarbeiten.
Am jüngeren Portal der Kirche Saint-Gilles von Argenton-Château (um oder kurz nach der Mitte des 12. Jh. / 104) wird dieses Portalschema erweitert. Archivolten von innen nach außen: Engel mit Lamm Gottes, Tugenden und Laster, Kluge und Törichte Jungfrauen, Apostel, Tierkreiszeichen. An der darüberliegenden Wand: Die Lazarusparabel mit Abrahams Schoß.
Der Giebel der Westfassade der ehemaligen Abteikirche Saint-Jouin-et-Saint-Jean in Saint-Jouin-de-Marnes (vor der Mitte des 12. Jh. / 105) verbindet eine einfache Adventus-Darstellung mit der Luxuria und einer, als Interzession Marias für die gesamte Menschheit, gedeuteten Sonderdarstellung.
In der ehemaligen Prioratskirche Saint-Eutrope in Saintes (106) und in der ehemaligen Kollegiatskirche Saint-Pierre in Chauvigny (107) finden wir auf kurz nach der Mitte des 12. Jahrhunderts datierbaren Kapitellen die isolierte Seelenwaage, während ein gleichzeitiges Chorkapitell der ehemaligen Prioratskirche Saint-Nectaire in Saint-Nectaire (108) ein Kurzgericht zeigt. Christus trägt die Arma selbst, während sie ihm auf der knapp formulierten Bereitung des Gerichtes auf dem Tympanon von Martel (109) von Engeln zugetragen werden.
Die von Conques abhängigen Darstellungen am Türsturz der Kirche Saint-Hilarien in Perse bei Espalion (110) und in der Westportal-Archivolte

der Kirche Saint-Basile in Etampes (111), beide nur grob in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datierbar, verwenden von ihrem Vorbild nur noch einzelne Motive, wobei der Höllenfürst am interessantesten schien.

Man könnte diese Liste von Denkmälern aus dem Randbereich der Weltgerichtsikonographie noch verlängern, aber es käme weder zu einer grundsätzlich neuen Erkenntnis, noch zu einer Vermehrung des Motivschatzes, der dem romanischen Weltgericht zugrunde liegt.

So bleiben als Merkmale der romanischen Darstellungen in Frankreich, insbesonders der Tympana, die detailreiche Verwendung der hergebrachten Motive, die Ausformulierung der Höllenbilder und die nach wie vor verbreitete Liebe zum Spiel mit Einzelmotiven und Kurzdarstellungen.

C Die Vorläufer der hochgotischen Gerichtsportale

Fast gleichzeitig mit den großen romanischen Darstellungen entstand an der Westfassade der ehemaligen Abteikirche Saint-Denis eine Portalanlage, die formal und ikonographisch eine Grundlage des gotischen Portal bildet (vor 1140 / 112). Das zentrale Motiv ist wieder das Weltgericht, und motivisch kann kein wesentlicher Unterschied zu romanischen Tympana gesehen werden , aber kompositionell ist die Auffassung so stark verändert, daß von einem neuen Verständnis des Inhaltes gesprochen werden muß.

Bereits in Autun haben (innen verlorene) Archivoltendarstellungen das Tympanon begleitet, aber mit der zentralen Darstellung nur einen lokkeren Verband gebildet. In Saint-Denis gehört die innerste Archivolte untrennbar zum Weltgerichtsprogramm (Gegenüberstellung von Himmel und Hölle), und die äußeren Archivolten bilden einen lockeren Zusammenhang mit der Hauptikonographie (24 Älteste). Die Übernahme von Abrahams Schoß als Paradieses-Symbol ist eine beachtliche Novität für die Monumentalkunst, aber nicht generell neu, da diese Bildformel schon im Gunhild-Kreuz zu finden war. Tatsächlich neu ist hier die Umformung des Schoßmotives in ein großes Schoßtuch, in dem die Seligen gehalten werden.

Neu ist auch der Versuch, die Jungfrauenparabel direkt in das Weltgericht einzubeziehen. Die Führerinnen der beiden Reihen stoßen in den äußersten Ecken des Tympanons auf die offene bzw. verschlossene Tür zum Himmelreich. Der Zug der Jungfrauen ist dann jeweils auf den zugehörigen Türpfosten dargestellt. Beachtenswert ist auch die Einfügung der Stifterfigur des Abtes Suger, da die Idee vom individuellen Sondergericht selten zu finden ist (113).

Diese repräsentative, beruhigte Art der Darstellung setzt sich von jenen unruhigen, visionären romanischen Tympana deutlich ab, die in einem weit stärkeren Maß die Schrecken des Jüngsten Gerichts ver-

körpern, weshalb wir die Herleitung von Beaulieu (114) für sehr oberflächlich halten.

Leider sind die zeitlich nächstgelegenen gotischen Portale mit Gerichtsdarstellungen so zerstört worden, daß wir die erste Weiterentwicklung nicht genau verfolgen können.

In Ivry-la-Bataille (um 1150 / 115) waren zwar Himmel und Hölle um eine Majestas gruppiert, die erhaltenen Reste belegen aber eine Abhängigkeit von der jüngsten Entwicklung, von Saint-Denis. Ähnlich steht es um die Reste von Notre-Dame von Corbeil (um 1150/60 / 116), aber auch hier kann nur die Existenz eines von Saint-Denis abhängigen Weltgerichts der ersten gotischen Fassung rekonstruiert werden, ohne daß wir nähere Details kennen.

Am nächsten erhaltenen Denkmal, dem Gerichtstympanon der Westfassade der Kathedrale Notre-Dame in Laon (= Südl. Westportal, um 1160/70 / 117), dessen Überlieferung wenigstens so problematisch wie die von Saint-Denis ist (118), gibt es eine formale und eine ikonographische Besonderheit: Die Fortsetzung der Tympanonreihung in die Archivolten (auf die Arma-Engel folgen die Posaunenengel, die Reihe der Apostel und die Auferstehung der Toten wird ebenfalls auf gleicher Höhe fortgeführt) und die Darstellung einer Art Deesis mit Johannes dem Evangelisten (119).

Noch bevor diese Bereitung des Gerichts durch den jüngeren Türsturz zum vollwertigen Gerichtsportal erweitert wurde (120), entstand in Südfrankreich eine wichtige Portalanlage, die von den gotischen Darstellungen getrennt gesehen werden muß.

Die Saint-Gilles-du-Gard verpflichtete Portalbildung und -Plastik der ehemaligen Kathedrale Saint-Trophime in Arles (um 1170/80 / 121) zeigt zusammen mit einer Majestas auf dem obersten Fries und den äußeren Begrenzungsflächen eine Art Weltgericht. Von ikonographischer Bedeutung sind dort die Darstellung der Patriarchentrias mit den "modernen" Schoßtüchern, die gesonderte Darstellung von Lazarus, der auf der Personifikation des Geizes reitet (122) und die Bewachung des Paradiesestor durch den gewappneten Michael mit dem Schwert. Neuartig erscheint auch die große Satansgestalt an der südlichen Außenfläche, die das zentrale Höllenmonster der italienischen Kunst des 13. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint.

Um 1195-1205 wird in Laon der Türsturz gemeißelt, auf dem zum ersten Male in der geometrischen Mitte, an der Stelle der Seelenwaage, die zentrale Scheidung von Seligen und Verdammten, d.h. der eigentliche Richtakt, durch den schon bekannten, aber noch nicht hervorgehobenen Engel mit dem Schwert vollzogen wird (123). Die Gesamtstruktur von Laon ist vermutlich auch im weitgehend zerstörten Relief von Braisne vorhanden gewesen (124).

So erstaunlich es auch klingen mag, die motivische Entwicklung des Weltgerichtsbildes innerhalb der Kathedralgotik ist hiermit, also noch vor den Hauptvertretern der sogenannten Weltgerichtsportale, abgeschlossen. Die kommenden Veränderungen gehören bei aller, letztlich auch ikonographischen Bedeutung, doch dem formalen Erscheinungsbild an.

D Das gotische Weltgerichtsportal

Am Südportal der Kathedrale Notre-Dame zu Chartres entsteht mit dem zentralen Portal um 1210 - 1215 das erste vorbildhafte Werk (125). Die Apostel, die, obwohl nicht zwingend notwendig, doch an allen größeren Darstellungen außer Conques vorhanden gewesen sind, werden aus dem Zentrum verbannt und dem Programm als Gewändefiguren beigeordnet. Dabei erhalten sie die Attribute ihrer Martyrien, werden also eher als Blutzeugen Christi, denn als Beisitzer oder Zeugen des Gerichts gesehen.

Das Zentrum der Tympanondarstellung wird eine Pseudo-Deesis mit Johannes dem Evangelisten (126) und eine Engelsgruppe, die Christus die Instrumente seiner Passion bringt. Diese Fürbittezone setzt sich in den Archivolten horizontal fort mit der Auferstehung der Toten. Darunter liegt der Streifen mit der Scheidung der Seligen von den Verdammten. Das Trennmotiv ist die Seelenwaage. In den Archivolten findet man das Ziel der beiden Abteilungen, Himmel und Hölle. Im Bereich des Himmels ist Abrahams Schoß dargestellt. Die Verdammten werden von Engeln dem Höllenmaul entgegengetrieben, wo sie von Teufeln in Empfang genommen werden. Alle Höllenschilderungen sind nun gegenüber Conques wesentlich zurückhaltender, die Fantasie des Künstlers tobt sich höchstens noch in der fantastischen Gestaltung der Dämonen aus.

Kurz darauf (um 1220/30) wird mit einer erneuten Strukturveränderung am mittleren Westportal der Kathedrale Notre-Dame zu Paris das gotische Weltgerichtsportal schlechthin geschaffen (127).

Zum zentralen Motiv wird nun der Wundmal-Christus, der von den armatragenden Engeln umgeben ist. Dadurch werden die Fürbitter Maria und Johannes an den Rand gedrängt, und man erkennt, daß weder Bedeutung noch Aussagekraft der byzantinischen Deesis richtig erkannt worden ist, ebensowenig wie die Rolle der Apostel als Beisitzer.

Im Streifen unter dem Richter liegt wieder die Trennung der Seligen von den Verdammten durch die Seelenwaage (128). Die Verdammten werden hier mit einer großen Kette um die Leiber von einem Teufel weggeschleppt. Das Ziel der Trennung liegt aber tiefer in den Archivolten, auf der Höhe des extrem restaurierten Türsturzes mit der Auferstehung der Toten (Es ist eine Neuanfertigung nach unvollständigem Vorbild).

Als Paradiesformel finden wir - ausnahmsweise - die Patriarchentrias

in der klassisch byzantinischen Form: Nur Abraham trägt (allerdings) drei Seelen in seinem Schoß und wird von Isaak und Jakob flankiert. Auch mit dem Schoßtuch wird wieder eine westliche Variante geschaffen. Die Hölle setzt sich aus Lasterdarstellungen und bekannten Höllenmotiven wie dem Höllenrachen und dem Höllenkessel zusammen. Inmitten der durchaus brutalen, aber nicht so stark ins Auge fallenden Verteilung der Einzelreliefs auf die Archivolten hockt Satan, diesmal auf einigen Verdammten thronend. Im großen Rest (dem Hauptteil) der Archivolten tritt an die Stelle der Himmlischen Heerscharen von Chartres eine Art Allerheiligenhimmel. Im Gewändesockel schließen dann reichhaltige Tugend- und Lasterdarstellungen das Portalprogramm ab.

Die starke Restaurierung des Portals läßt leider eines der interessantesten Nebenmotive des Portals unsicher werden. Es kann nicht mehr definitiv gesagt werden, ob das Bild des Himmlischen Jerusalems im Suppedaneum Christi originaler Bestand oder Zutat des Restaurators ist (129).

Kurz darauf wird am mittleren Westportal der Kathedrale Notre-Dame von Amiens um 1225-35 weitgehend das Schema von Paris übernommen (130). Allerdings wird die Seelenwaage in den Auferstehungsstreifen verlegt und die Wiedergabe des Gerichtes noch bereichert: Engel mit Kronen geleiten die Erwählten zum Paradiestor, wo Petrus auf sie wartet, während Engel mit Flammenschwertern und ein Dämon die nackten Verdammten in den Höllenrachen treiben. Die Archivolten werden um zwei Reihen erweitert, und über der Zentralgruppe um den Richter wird die Gestalt eines apokalyptischen Richters mit begleitenden, Sonne und Mond tragenden Engeln nach Apk 1:16 hinzugefügt.

Sowohl Paris als auch Amiens haben von Saint-Denis die Jungfrauen an den Türpfosten übernommen, ohne sie aber noch am Tympanon teilhaben zu lassen. In späteren Portalprogrammen werden sie auch in die Archivolten wandern.

Damit ist die Typenbildung abgeschlossen. Nach Paris und Amiens gibt es in Frankreich erst wieder im Spätmittelalter wesentliche Veränderungen. Die nachfolgenden Weltgerichtsportale - für eine Geschichte der Plastik und eine ausgesprochene Geschichte des Weltgerichts durchaus von Interesse - variieren nur noch das Grundschema, und lediglich in untergeordneten Details können Veränderungen auftreten.

Einzige wesentliche Ausnahme ist das Gerichtsportal von Reims, das etwa gleichzeitig mit dem von Amiens entstanden ist (um 1230 / 131). Konstruktive Zwänge - der nachträgliche Einbau zwischen die Strebepfeiler am Nordquerhaus - bedingen die erste Abweichung, die veränderte Gestaltung der Archivolten. Strukturelle Veränderungen sind die Betonung der Auferstehung, die greifbare Gegenüberstellung von Himmel und Hölle, sowie die Hervorhebung von Abrahams Schoß. Aber nur ein

Hauptelement weicht vom üblichen ikonographischen Fundus ab: Die Fürbittedarstellung mit Johannes dem Täufer, also eine Deesis in westlicher Haltung. Weiters wird die Zurücksetzung der Fürbitter nach Pariser Schema vermieden (132).

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts entsteht eine Reihe von Weltgerichtsportalen, die wir der Qualität wegen noch streifen wollen, die für die historische Absicherung unserer Motivbearbeitung aber schon unwesentlich geworden sind.

Das Westportal von Saint-Eliphe in Rampillon (um 1240 / 133) besitzt ein stark reduziertes Gerichtsprogramm mit zur Seite gedrängten Fürbittern. Ähnlich knapp, aber mit zentraler Pseudodeesis, ist das Westportal der Abteikirche Notre-Dame-de-la-Couture in Le Mans (um 1248 / 134).

Das mittlere Westportal der Kathedrale Saint-Pierre in Poitiers (135) ist nach dem Pariser Schema angelegt, besitzt aber einen reicheren Mittelstreifen mit der Trennung der Seligen von den Verdammten. Das Haupttympanon am Südportal der Kollegiatskirche Saint-Seurin (136) und das Portail Royal der Kathedrale Saint-André (137), beide in Bordeaux, sowie das ehemalige Westportal der Kathedrale Notre-Dame in Dax (138) besitzen mehr oder weniger verkürzte Varianten des Pariser Vorbildes, während das mittlere Westportal der Kathedrale Saint-Saveur in Bazas (139) eher auf Amiens zurückgeht. Alle vorgenannten Denkmäler entstanden um 1250 oder kurz danach.

In Südwestfrankreich finden wir auch ein nicht sehr verbreitetes apokalyptisches Motiv, die Krönung des Richters nach Apk 14:14 : Bordeaux - Saint-Seurin, Bazas, Dax. Es wird im Einflußbereich von Bordeaux dann z.B. in der Collégiale Saint-Emilion (140) und der Eglise Monolithe (141), beide Saint-Emilion, wiederholt.

Das leider arg beschädigte Seitenportal der Collégiale Saint-Emilion geht auch in der Struktur eindeutig auf das Seitenportal von Saint-Seurin in Bordeaux zurück. Daneben ist aber auch die seltene Wiederholung des Geleits der Seligen und der Verdammten durch Engel mit Kronen bzw. (flammenden) Schwertern zu sehen, wie er in Amiens geprägt worden ist.

Das mittlere Westportal der Kathedrale Saint-Etienne in Bourges, das, wenn auch stark restauriert, eines der großartigsten Gerichtsdarstellungen des Mittelalters besitzt (142), ist wieder grundsätzlich nach dem Pariser Schema gebaut. Die Architekturzone um den Richter und die Engel mit den Gestirnen ändern daran wenig. Wesentlicher ist die Einbeziehung des Paradieses (Architekturstück = zugleich Tor und Ort von Abrahams Schoß) gegenüber dem Zentrum der Hölle mit dem großen Kessel auf dem höllischen Feuer (aus einem Höllenrachen der "Zweiten Generation" / 143).

Die weiteren Denkmäler des 13. Jahrhunderts und danach bewegen sich innerhalb eines so weiten Rahmens, wie er zwischen der extremen Reduktion der Sakristeitür der Kathedrale von Bayonne (144) mit erneutem Auftauchen der apokalyptischen Wesen (145) und dem überfüllten Gedränge des unvollendeten Portail des Libraires der Kathedrale Notre-Dame zu Rouen (146) zu finden ist.
Es ist interessant zu beobachten, daß die ersten monumentalen und furchterregenden Lösungen eher im Bereich von Klosterkirchen zu suchen sind, die Ausformung des gotischen Weltgerichtsportals dann aber eine Angelegenheit der Kathedralkunst war.

E Die Monumentalmalerei

Wir haben die plastischen Lösungen vorangestellt, da sie in ihrer Fülle und Bedeutung die Werke der Malerei, besonders der Monumentalmalerei, überragen. Durch die Entwicklung der gotischen Architektur blieben an hervorragender Stelle kaum Malflächen für großformatige Werke der Wandmalerei übrig. Einzig die von der hochgotischen Architektur geschaffene Fläche für farbige Verglasung bot Platz für hervorragende Monumentalmalereien. Glücklicherweise haben sich von dieser empfindlichen Kunstgattung in den Kathedralen von Chartres und Bourges neben den bedeutenden plastischen Darstellungen auch repräsentative Glasfenster des frühen 13. Jahrhunderts erhalten.
Die Westrose von Chartres (nach 1210 / 147) enthält ein vollkommen in einzelne Medaillonscheiben aufgelöstes Jüngstes Gericht, das die Apostel noch in das Weltgericht einbezieht, dafür aber keine Fürbitter darstellt. Das einzige Motiv, das wir unter den Einzelheiten für wichtig halten, ist die Personifikation des Höllenrachens in der jüngeren Form, in dem ein als Avaras gekennzeichneter Jude steckt.
Das Chorumgangfenster in Bourges (zwischen 1210 und 1218 / 148) ist ohne ersichtlichen Zwang ebenfalls in kleine, verschiedengestaltige Kompartimente unterteilt (149), auf welche die üblichen Motivgruppen verteilt sind. Hier sind sowohl die Apostel als auch die Fürbitter dargestellt, letztere sogar mit Johannes dem Täufer. Die Wundmale Christi sind, wie manchmal in der Malerei, blutend dargestellt, ein Detail, das sich in der Plastik schwerer wiedergeben läßt.
Aus dem fortgeschrittenen 13. Jahrhundert hat sich in Poitiers in Ste. Radegunde ein gestiftetes Glasfenster erhalten, das in der Maßwerkrose oberhalb des Stifterpaares ein kleinteiliges Weltgericht zeigt (150). Unter den meist bekannten Motiven fällt auf: Die Vermehrung der Posaunenengel auf fünf und die Addition eines posaunenden Teufels, die asymmetrisch dargestellten Apostelreihen, zwei Weihrauchengel, die den Richter in Adventuspose verehren, zwei musizierende Engel bei den Seligen und eine Art Höllentor.

Weltgerichtsfresken sind für den Beobachtungszeitraum wegen des Flächenproblems in Frankreich nur in älterer oder "zurückgebliebener" Architektur vorstellbar und damit weitgehend auf provinzielle Beispiele beschränkt.

Dieser vorstellbare Bestand ist durch die Zeitläufe so stark reduziert worden, daß aus den uns bekannten Publikationen nur noch ein qualitativ wie quantitativ jämmerlicher Rest erkennbar ist, der auch noch durch schlechte Erhaltung gestört wird.

Aus dem fortgeschrittenen 12. Jahrhundert kennen wir lediglich zwei Fragmente, die Seligen und Verdammten in der Kapelle von Saint-Plancard (151) und das Paradiesbild im Sanctuaire der ehemaligen Abteikirche Saint-Loup-de-Naud (152). Dort sind noch Abrahams Schoß, die Paradiespforte mit Petrus, der Zug der Seligen mit dem Engelsgeleit und die Seelenwaage erkennbar.

Aus dem 13. und frühen 14. Jahrhundert ist uns wenig bekannt, das der Erwähnung wert wäre (153), nur zwei Fresken sind von größerem Anspruch: In der Kapelle Saint-Barthélemy des Klosters Lagrasse bedeckt eine detailreiche Darstellung von 1296 die Westwand (154) und versucht in einer vierstreifigen Komposition den ikonographischen Apparat eines Gerichtsportales zu übernehmen, ein Unterfangen, das um 1300 in Saint-Philibert in Tournus (155) in stärkerer Anlehnung an die Tympanonform ebenfalls versucht wird. Dort fällt die singuläre Darstellung des Isaias aus der Wurzel-Jesse-Ikonographie zu Füßen Christi auf. Auch in Donadic wird die Umsetzung der Tympanondarstellungen in das Fresko versucht (Anf. 14. Jh. / 156).

Eine Besonderheit läßt sich aber in den meisten Fresken beobachten, die in Portalprogrammen kaum eine Rolle spielt: Die himmlischen Wohnungen (Joh 14:2).

In stark schematisierte Architekturdarstellungen werden gleichförmige Arkadenreihen übereinander gestapelt und in je einer Arkade die Büste oder der Kopf eines Heiligen im Paradies gezeigt. Diese Bildformel greift grundsätzlich auf die Architekturvorstellungen der Frühzeit zurück, findet aber ihre erste eigentliche Ausprägung im 12. Jahrhundert. Die Darstellung von Conques war zwar noch stärker dem allgemeinen Bild des himmlischen Jerusalems verpflichtet, aber in Autun und Saint-Loup-de-Naud wurde schon das bulgenähnliche Prinzip der himmlischen Wohnungen, angeregt durch reale Architetktur, angestrebt. Die Auseinandersetzung mit dieser Bildformel ist im 12. Jahrhundert weitverbreitet, wie auch ein Fresko in der Kapelle Saint-Michel d'Aiguilhe au Puy zeigt (157), wo in einem Himmelsbild außerhalb der Gerichtsikonographie eine ähnliche Lösung wie in Autun gefunden wurde.

Erst im Laufe des 13. Jahrhunderts scheint das schematische Bild

der gleichmäßigen Arkadenreihen gefunden und fixiert worden zu sein (158), wie man in Lagrasse (1296) oder in Champs (um 1300 / 159) erkennen kann. Im Portal der Collégiale von Saint-Emilion (nach 1306 / 160) haben wir erstmals auch ein Beispiel der Plastik gefunden. Dieses Bild des "Himmlischen Jerusalems" nach einer nichtapokalyptischen Vorstellung wird dann zu einem geläufigen Typ ab dieser Zeit, siehe z.B.: Saint-Mars-de-Locquenay (2.V. 14. Jh. / 161), Lue (1.H. 14. Jh. / 162) und weitere Beispiele, die wir hier nicht demonstrieren können, nach der Literatur (163).

F Die französische Buchmalerei und die Kleinkunst

Seltener als man vermuten würde, taucht die Gerichtsikonographie in den Werken der reichen französischen Buchmalerei auf. Da es-ohne Anwendung eines extremen Miniaturenstils - nicht gelingen kann, den Detailreichtum der großen Darstellungen zu übernehmen, ist der Zwang zur verstärkten Reduktion, noch über das Maß von einfachen Portalanlagen hinaus, ständig das bestimmende Maß.

Der Psalter von Amiens (Bibl. Mun., Ms. 19, fol. 12 v; 2.H.12.Jh. / 164) setzt einfache Gruppen gegeneinander: Das Zentrum mit auferstehenden Seligen und Verdammten trennt die erwählten Kleriker von den sündigen Geistlichen und den Adventus Domini vom Bild der Hölle.

Im Fragment eines Psalters oder Evangeliars (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 44, ill. 28; um 1170/80 / 165) wird eine Bereitung des Gerichts dargestellt: Der Wundmalchristus mit dem Kreuz kommt in Begleitung der Fürbitter Maria und Johannes des Evangelisten zur Auferstehung der Toten, zu der vier Posaunenengel blasen.

Im sogenannten Psalter der Blanche von Kastilien und des Heiligen Ludwigs (Paris, Bibl. Arsenal, Ms. 1186; Anf. 13. Jh. / 166) wird versucht, auf drei Seiten, fol. 169v, 170r und 170v, dem Zwang der Beschränkung zu entgehen. Jede Seite zeigt zwei Motivgruppen in Medaillons: Auferstehung der Toten und Seelenwaage, Wundmalchristus mit Arma-Engeln und Trennung der Seligen von den Verdammten, Abrahams Schoß und Höllenrachen.

Der fast zeitgleiche berühmte Ingeborg-Psalter (Chantilly, Musée Condé, Ms. 1695 (9), fol. 33 r; um 1200/1210 / 167) zeigt eine der extremsten uns bekannten Reduktionen: Die äußerst qualitätsvolle Miniatur beschränkt sich auf eine Wiedergabe der Wiederkunft Christi mit dem auf den Wolken heranschwebenden Wundmal-Christus in Begleitung zweier Arma-Engel und mit einer bewegten Auferstehung der Toten aus ihren gemeinsamen Sarkophagen, flankiert von zwei Posaunenengeln (168).

Eine besonders schöne Pariser Miniatur in einem Evangelienkommentar (Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 120, fol II; um 1230/40 /

169) vereint die Ikonographie von Laon mit den Strukturprinzipien der jüngeren Tympana: Apostel und Pseudodeesis werden zurückgedrängt, bilden aber mit dem dominierenden Wundmal-Christus in der Mandorla und den Arma-Engeln den Oberteil. Die Auferstehung der Toten wird an den unteren Rand verlegt, und dazwischen wird das Seelengeleit der Guten und der Kettenzug der Verdammten zum Höllenrachen gezeigt. Die tatsächliche Auseinanderbewegung erübrigt ein echtes Trennmotiv, an dessen Stelle eine Mandorla mit Abrahams Schoß tritt (170).
Von wesentlich geringerer Qualität sind der Psalter von Jully-aux-Nonnains (Lyon, Bibl. Mun., Ms. 539, fol. 194 v; gegen die Mitte des 13. Jh. / 171), in dem zwischen den Richter mit den Posaunenengeln und eine simple Auferstehung aus Erdlöchern das Seelengeleit und die Vertreibung der Verdammten durch einen Schwertengel eingequetscht wird, und der zeitgenössische Psalter mit Stundenbuch in Beaune (Bibl. Mun., Ms. 39, fol. 174 v / 172). Dort wird ähnlich den Glasmalereien die Darstellung auf Medaillons und Kompartimente aus Kreisausschnitten verteilt, allerdings erdrückt die übertrieben aufwendig wiedergegebene Auferstehung der Toten die eigentliche Gerichtsdarstellung.
Im Missale von Mont-Saint-Eloi (Arras, Bibl.Mun., Ms. 38, fol. 106 r; 2.H. 13. Jh. / 173) ist der Zusammenhang schließlich vollständig aufgelöst,und die Einzelmotive des Gerichts gruppieren sich ornamental, der aufwendigen Rahmung untergeordnet, um einen Wundmal-Christus in der Glorie.
Nur die Darstellung in einer Handschrift von "La Somme le Roi" (Paris, Bibl. Mazarin, Ms. 870, fol. 44 v; E. 13. Jh. / 174) übernimmt das klare Prinzip einer Tympanonkomposition und zeigt in drei Streifen: Wundmalchristus von Armaengeln und knieenden Fürbittern flankiert, Auferstehung der Toten und Trennung der Auferstandenen. Im untersten Streifen führt Petrus die Seligen zu einer gotischen Portalkonstruktion, während an der Stelle des Schwertengels ein Teufel mit großem Knochen (!) die seilumschlungenen Verdammten zum Höllenrachen treibt.
Auch die Bibel von Sainte-Geneviève (Ms. 1273, fol. 19r; vor 1308 / 175) kennt weitgehend Komposition und Motive der monumentalen Darstellungen, die Motivverdopplungen und Tautologien deuten aber bereits eine allmähliche ikonographische Verwilderung an: Zu den Seiten des Richters in der Mandorla sind Geleit der Seligen zu Christus hin und Vertreibung der Verdammten durch einen Schwertengel von Christus weg zu sehen. In diesem Streifen sind alle Auferstandenen bekleidet dargestellt. Unterhalb der darunterliegenden Auferstehung wird das Seelentrennungsmotiv erneut aufgenommen. Diesmal aber werden die nackten Seligen durch die Darstellung des Seelenwägers von der Abführung der nackten Verdammten getrennt. In der letzten, untersten Reihe wird da-

rauf der Schwertengel wiederholt, der erneut bekleidete Verdammte zum Höllentor treibt. Die eigentliche Hölle erinnert dann mit ihrem vertikal geöffneten Höllenrachen, in dem unter anderem ein Kochkessel steht, stark an das Tympanon von Bourges.

Diese allgemeine "Verwilderung" findet sich aber auch in anderen Handschriften. In der Gruppe des Credo von Joinville kann dies gut verfolgt werden. In einem Manuskript in Paris (Bibl. Nat., Ms. nouv. acqu. fr. 4509, fol. 9v; nach 1287 / 176) wird innerhalb einer um den Richter gruppierten Auferstehung der Toten die Mandorla Christi durch vier Segmente mit Posaunenengeln so erweitert, daß das Erscheinungsbild einer Majestas entsteht. In der anderen Pariser Handschrift wird ein einfaches Portalprogramm übernommen (Bibl. Nat., Ms. lat. 11 907, fol. 232 v / 177). In der Leningrader Handschrift (Saltykov-Ščedrin-Bibl., Ms. lat. An.I 78, fol. 190 r; um 1290 / 178) wird unterhalb einer Darstellung der Hochzeit des Lammes ein Kurzgericht wiedergegeben, das an deutsche Fassungen erinnert: Der Richter hält ein Schwert im Mund und wird von Maria und dem Täufer, sowie je einer gedrängten Apostelgruppe flankiert. Darunter, getrennt durch ein Wolkenband, werden die Verdammten aus ihren Sarkophagen in den Höllenrachen getrieben.

Letztlich geht die ikonographische Verunsicherung im 14. Jahrhundert soweit wie in einem Missale in Toulouse (Bibl. Mun., Ms. 91, fol. 170v / 179). Die zentrale Gruppe um den Richter wird von zwei posaunenblasenden Engeln flankiert, die zu einer Auferstehung der Toten rufen, die dann links und rechts von einer überdimensionalen Verdopplung der Richterdarstellung stattfindet. Neben dieser Motivverdopplung fällt das Motiv der Schriftrollen (-tafeln) auf, die zugleich von Christus gehalten und von Engeln getragen werden. Die Seelentrennung ist stark vereinfacht, aber neu formuliert: Zwei Engel tragen mit dem "Schoßtuch" Seelen in den Himmel hinauf und ein Teufel zieht Verdammte mit einem Haken in den Höllenrachen.

Wie man sofort sieht, öffnet sich hier ein weites Feld ikonographischer Untersuchungsmöglichkeiten zur Erforschung der vielgestaltigen Grundlagen und Entwicklungen spätmittelalterliche Gerichtsdarstellungen (180). Gerade mit den abwegigeren und auch den provinziellen Beispielen kann die Vielfalt der Möglichkeiten erfaßt werden.

Wesentlich geschlossener als die Auswahl der Buchmalerei wirkt dagegen die Gruppe der kleinplastischen "Gerichtsdarstellungen" auf den französischen Elfenbeinen des ausgehenden 13. und vor allem des 14. Jahrhunderts.

Im Allgemeinen zeigen die Elfenbeinreliefs den Wundmal-Christus mit zwei Arma-Engeln und dem Fürbitterpaar über einer mehr oder weniger aufwendigen Auferstehungsszene (181). Durch die große Zahl am erhaltenen Beispielen und ihre weite Verbreitung prägten sie zuletzt maßgeb-

lich das Erscheinungsbild des "französischen" Weltgerichts. Die Gruppe um den Richter entspricht zwar meist dem Tympanon von Notre-Dame de Paris, aber öfters ist auch wie in der Buchmalerei, Johannes der Täufer zu finden, und die Armhaltung Christi wird wieder mit Aufnahme- und Abwehrgestus gezeigt (182).

G Merkmale der französischen Darstellungen

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß das Wesen des gotischen, französischen Weltgerichts mehr in der Form als in motivisch bestimmten Ikonographie liegt. Eine Motivbereicherung gegenüber dem hochmittelalterlichen Bestand hat nur in der Form von Übernahmen stattgefunden. Dabei war die kompilatorische Schöpfung einer mehr oder minder realistisch wirkenden Hölle die größte Eigenleistung auf dem Motivsektor. Besonders charakteristisch unter den formalen Eigenheiten ist die Bildung der Zentralgruppe um den Wundmal-Christus mit den Arma-Engeln und mit einer Pseudo-Deesis aus der Himmelskönigin (183) und Johannes dem Evangelisten, wobei der Richter praktisch nie in einer Glorie dargestellt ist.

In der Monumentalplastik werden die Apostel von der eigentlichen Gerichtsschilderung abgetrennt. Die Denkmäler der Malerei zeigen sie jedoch meistens im engeren Verband. Die Trennung der Seligen von den Verdammten kann keinen übermäßig vorrangigen Anspruch des Typischen erheben, da trotz der zentralen Stellung des Trennungsprinzipes und der üblichen Mittenstellung sowohl die Trennungsform (Seelenwaage oder Schwertengel oder Engel kontra Teufel) als auch das "Geleit" der Auferstandenen (Engel oder Petrus; Strafengel oder/und Kettenzug) als auch die Form des jeweiligen Zieles zu keiner auch nur annähernd verbindlichen Fassung gebracht werden.

Größte Bedeutung erlangt die Auferstehung der Toten, die groß und detailliert dargestellt wird und nahezu unverzichtbar erscheint, da sie auch auf sehr detailarmen Wiedergaben vorkommt. Die gleichzeitige Darstellung der Zentralgruppe um den Richter mit der Auferstehung der Toten und/oder der Trennung der Seligen von den Verdammten bildet letztlich auch außerhalb Frankreichs den fast zwingenden Kern westeuropäischer Gerichtsbilder.

Neben der Pseudo-Deesis glaubt man vor allem in Abrahams Schoß und Petrus als Paradiespförtner, weniger in der Seelenwaage, entfernte byzantinische Anregungen zu erkennen.

Bei den Darstellungen der Seelenwaage werden nie die Aufzeichnungen der Taten, sondern immer Seelendarstellungen gewogen, die in einzelnen Fällen (Autun, Bourges) eindeutig als Personifikationen des Guten und des Bösen der zu richtenden Seele zu interpretieren sind. In Autun ist das Schlechte durch einen kleinen Dämon, in Bourges das Gute durch

den Kelch des Neuen Bundes dargestellt.
Die Streifenkomposition der Tympanondarstellungen wird allmählich so dominierend, daß auch andere Gattungen diesem Prinzip untergeordnet werden (184).
Bevor wir die direkt von Frankreich abhängigen Denkmäler behandeln, wollen wir zuerst noch die Frage nach den wichtigsten motivischen Neuerungen des 12. Jahrhunderts noch einmal angehen. Woher stammt das plötzliche Interesse an Bildvorstellungen der höllischen Welt, oder allgemeiner, der jenseitigen Welt?

H Die Visionsliteratur und die Weltgerichts-ikonographie

Wir haben bei der Untersuchung der byzantinischen Weltgerichtsdarstellungen festgestellt, daß der grundsätzliche Motivschatz aus der Bibel stammt und in frühchristlicher Zeit bereits weitgehend literarisch kompiliert worden ist. Im Rahmen dieser Kompilationen stößt man auf die apokalyptischen Vorstellungen der apokryphen Literatur zum Neuen Testament.
Diese Apokryphen enthalten aber vor allem visionäre Jenseitsvorstellungen, die besonders durch jüngere Zusammenfassungen, wie der sogenannten Marienapokalypse (185) auf die byzantinische Weltgerichtsvorstellung gewirkt haben und sowohl die Bildung von Nebentraditionen als auch die Weiterentwicklung und den Export von Bildprägungen stark beeinflußt haben.
Gerade die Jenseitsvorstellungen dieser Literatur drangen mehr und mehr auch in den Westen vor und in dessen Literatur ein. Sie begründeten eine immer reicher werdende Visionsliteratur, die aus verschiedenen dogmatischen und politischen Gründen das Aussehen des Jenseits schildert, d.h. die Hölle mit ihren Qualen und die Läuterungsstrafen des Fegefeuers im Gegensatz zum glückseligen Paradies (186). Schilderungen von Höllenstrafen, wie wir sie bereits in der wichtigen Petrus-Offenbarung gefunden haben, hatten mit Sicherheit Einfluß auf die westlichen Werke.
Während aber im Osten, gerade ab dem 12. Jahrhundert, diese Höllenvorstellungen in vielen Details und in nicht geringem Umfang in den Darstellungen zitiert werden, der Gedanke der Strafe am sündigen Glied und mit dem Werkzeug der Sünde stand dabei im Vordergrund, geht die westliche Jenseitsliteratur nur bedingt in die Ikonographie des hohen Mittelalters ein.
Mit dem 12. Jahrhundert kommt es, parallel zur Darstellungsgeschichte, zu einem Höhepunkt der Visionsliteratur. Am Anfang steht die wenig bekannte Visio Alberici des Guido von Motecassino (um 1129 / 187), die Jahrhundertmitte bringt die berühmte Visio Tnugdali (188), am Ende

des Jahrhunderts stehen Saint Patrick's Purgatory (um 1185–90 / 189) und die Vision of Eynsham (1196 / 190), gefolgt von Turchill's Vision (1206 / 191).

Dem motivischen Reichtum, der in den genannten Werken ausgebreitet wird, steht eine verblüffende Armut an Zitaten innerhalb der Gerichtsikonographie gegenüber. Die Paradiesvorstellungen finden in unserem Beobachtungszeitraum überhaupt keine Beachtung (192), Purgatorium und Hölle werden ikonographisch nicht getrennt (193), das wiederholte Motiv der schmalen Brücke über den Läuterungsstrom, das in den Visionen betont wird, findet keinen Eingang in die Darstellungen (194), und die Höllenschilderungen werden eher prinzipiell als im Detail beachtet. Nur in einzelnen Fällen, d.h. an einzelnen Kunstdenkmälern, lassen sich Parallelen ziehen. So zeigt die ohnehin literarisch abhängige Darstellung von Conques auffallend deutlich bewaffnetes Teufelspack, wie es direkt von den Henkersknechten der Visio Alberici abstammen könnte (195). Damit berühren wir aber monographische Fragen.

Es bleibt für uns noch die Frage nach einem der signifikantesten Leitmotive der westlichen Höllendarstellungen, dem Kessel.

Für das andere Leitmotiv, die Personifikation des Höllenrachens, konnten wir bereits eine eigenständige Tradition herausarbeiten (196).

Der Kessel scheint schlagartig im 12. Jahrhundert aufzutauchen, parallel zu Erwähnungen in der Visionsliteratur. Dennoch kann das Kesselmotiv auch ohne zwingende Verbindung zur Visionsliteratur hergeleitet werden: Aus dem nie verlöschenden Feuer (Mt 25:4; Lk 12:5), dem Feuerofen (Mt 13:42) und dem apokalyptischen Feuersee, also Bibelzitaten, entwickeln sich in den frühen apokryphen Schriften die Vorstellungen vom kochenden Sumpf (Petrus-Apk Ak 24 / 197) und der feurigen Grube (Thomas-Akten 55 u. Paulus-Apk 38 / 198) und schließlich dem kochenden Pech (Marien-Apk / 199).

Diese Vorstellungen, bildhaft formuliert, fanden sich schon weitgehend im Stuttgarter Psalter (200) als gefestigte Einzelmotive. In Conques und Autun werden schließlich in der Hölle Kessel dargestellt. Die früheste Darstellung des Höllenkessels auf einem Gestell ist im Höllenbild des Winchester-Psalters (201) bekannt.

Damit ist die vermutlich älteste literarische Formulierung vom Gefäß mit dem siedenden Pech und Öl, in das die Sünder fallen (Visio Alberici 5 / 202) kaum älter als die ältesten erhaltenen Bildfassungen, und es erscheint uns eingedenk der Verluste an Bildsubstanz daher sinnvoller, von einer Parallelentwicklung der Motive zu sprechen, als von einer möglichen kausalen Kette.

Allgemein muß gesagt werden, daß die Visionsliteratur wohl nur unverbindliche Anregungen und keine konkreten Bildvorwürfe für die Weltgerichtsikonographie lieferte. Stärker wirkte sie auf die Ikonographie

der Höllenfahrt Christi ein (203). Auf einen Sonderfall der Verknüpfung von Visionsliteratur und Bildender Kunst werden wir noch unten bei den englischen Beispielen eingehen.

I Das Umfeld Frankreichs

Es kann nicht verwundern, daß ein so starker und fruchtbarer Kulturkreis wie der französische über seine engeren Grenzen hinauswirkte. So empfangen spanische Darstellungen eine Reihe von Impulsen aus der französischen Ikonographie, ohne aber vollständig abhängig zu wirken.

Der Portico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela des Meisters Mateo (1168 - 88 / 204) kennt kein Weltgericht im herkömmlichen Sinne, verteilt aber eine große Zahl von Gerichtselementen über das gesamte Vorhallenprogramm. Vier Posaunen an den Raum = Weltecken künden die Erscheinung der zentralen Christus-Majestas an, die aus der Gerichtsikonographie die Haltung des französischen Wundmal-Christus übernimmt. Dieser beherrschenden Figur wird die größte uns bekannte Gruppe von Arma-Engeln zugeordnet (acht), aber nur an zweitrangiger Stelle findet man am tympanonlosen rechten Portal die Folge eines Gerichts: Je vier Engel mit den Seelen der Erwählten und vier Teufel mit Verdammten.

Das Portal von Santa Maria la Real in Sanguesa (E. 12. Jh. / 205) erinnert stärker an französische Portaldarstellungen, kopiert sie aber nicht. Die wichtigsten Gerichtselemente werden wieder um eine Christus-Majestas angeordnet, aber ähnlich wie in Autun auf unheraldische Weise. Die Archivoltendarstellungen gehören ebenfalls nicht zur Tympanonikonographie. Unter den Details befindet sich bereits eine Darstellung des jüngeren Höllenrachen-Typs, der stark mit der altmodisch und primitiv wirkenden Gesamterscheinung kontrastiert.

Ähnlich unbestimmbar von hochgotischen französischen Programmen abhängigist das unvollständige Hauptportal der Colegiata de Santa Maria la Mayor in Tudela (E. 12./ Anf. 13. Jh. / 206). Die überreich skulptierten Archivolten zeigen gegenüber einer großen, aber nicht besonders phantasievollen - also üblichen - Himmelsdarstellung eine der reichhaltigsten Höllenschilderungen des Mittelalters überhaupt, der französische Motivschatz wird dabei aber nicht übertroffen.

Stärker und eindeutiger werden wir in Burgos an Form und Inhalt hochgotischer Gerichtsportale erinnert. Bei genauer Betrachtung übernimmt die Puerta de la Coroneria am Nordquerhaus der Kathedrale (vor 1249 / 207) in vielen Punkten das Schema von Chartres. Der Portalbau selbst erinnert an Saint-Seurin in Bordeaux und seine Ableger.

Unterhalb der Zentralgruppe ist die Trennung der Seligen von den Verdammten mit der Seelenwaage dargestellt, deren Ziel, Himmel und Hölle,

in den Archivolten zu finden ist. Die Auferstehung der Toten aber ist auf die gesamte verbleibende äußere Archivolte verteilt, während auf den inneren verbleibenden Archivolten die himmlischen Heerscharen zu sehen sind.

Zu den Umstrukturierungen kommt eine bedeutsame ikonographische Neuerung: Durch die Betonung der Seitenwunde mit der rechten Hand nähert sich der Wundmalchristus dieser Gerichtsdarstellung dem Bild der Imago Pietatis, dem Andachtsbild des Schmerzensmannes in Spätmittelalter (208). Die nächstliegende, ältere Parallele der Bildhauerei ist im verstreuten Westlettner-Weltgericht des Mainzer Domes erhalten (siehe unten).

Von dieser Portallösung der Puerta de la Coroneria sind in Burgos weitere, einfachere Darstellungen äbhängig (209). Das Tympanon aus dem Bischofspalast weist dabei ein Astkreuz auf, wie es in französischen Darstellungen selten geblieben ist (Amiens, Pitiers, Bazas).

Die andere große Weltgerichtsdarstellung des 13. Jahrhunderts in Spanien findet man in León am mittleren Westportal der Kathedrale (um 1280/90 / 210).

Dieses Weltgericht ist weder von Burgos noch von einem spezifizierbaren französischen Portalprogramm abhängig, und verkörpert bereits eine weitgehend selbständige Bearbeitung des Themas. Dabei werden die seltene Antitrinität in der Hölle und eine der wenigen Paradiesesdarstellungen gezeigt. Der Reigen der Seligen zur himmlischen Musik ist eine der wenigen Parallelen zu den glücklichen Gefilden des Paradieses in der Visionsliteratur (211).

Einfache Fresken mit Gerichtselementen, wie in Caseras (212) und Barluenga (213), spielen daneben keine Rolle. Die einzige uns bekannte wesentliche Darstellung der Wandmalerei des 13. Jahrhunderts in der Sala Capitularia von San Isidoro zu León kann wegen der schlechten Erhaltung und dem Mangel einer Behandlung in der Literatur hier nicht einbezogen werden.

Sicher muß auch die französische Schweiz zu den engsten Einflußgebieten der französischen Kultur gerechnet werden. So finden wir auch in der Vorhalle der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Saint-Pierre in Romainmôtier eine Weltgerichtsdarstellung aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Fresko entspricht in seiner knappen Form durchaus kurzgefassten französischen Beispielen (214).

Für die Ausmalung der Vorhalle der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Sainte-Marie in Payerne ist die Lage nicht mehr so eindeutig (ca. um 1200 / 215). Die Darstellung einer nahezu korrekten Deesis und der anschließenden Apostelreihen, die Übernahme der in Frankreich extrem seltenen Patriarchentrias in der Form von Arles - dessen "Weltgericht" auch nicht typisch französisch genannt werden konnte - die vermutliche Darstellung Satans auf dem großen Fresser (weitgehend zerstört)

und die Nähe zur deutschen Sprachgrenze, im Gegensatz zu Romainmôtier, das knapp an der modernen Staatsgrenze zu Frankreich liegt, lassen erhebliche Zweifel an einer direkten Ableitung von der Kunst der Ile-de-France aufkommen (216).

Ähnlich schwierig einzuordnen ist auch der Engels- oder Gerichtspfeiler des Straßburger Münsters, um 1230, der zumindest stilistisch je nach Standpunkt für die deutsche oder die französische Kunstgeschichte in Anspruch genommen wird (217). Es handelt sich aber, wie so oft, nicht um ein Weltgericht (in radikaler Kurzfassung), wie meistens behauptet wird, sondern um eine einzigartige Darstellung des Advenuts Domini mit einer sehr knappen Andeutung der Auferstehung der Toten zu Füßen Christi. Da die formale Lösung weder auf französischer Seite, noch auf deutscher Seite Vergleichsmöglichkeiten kennt und der Motivschatz für die vorliegende Untersuchung unergiebig ist, können wir einer Stellungnahme ausweichen.

Schwierig ist auch die Einordnung beim südlichen Westportal des Straßburger Münsters (um 1280/90 / 218). Das Portalprogramm, einschließlich der Klugen und Törichten Jungfrauen, ist eine minimal variierte Verkürzung des Pariser Schemas. Allerdings sind die Ankleideszenen bei den Auferstehenden für französische Darstellungen nicht typisch. Im deutschen Kulturraum sind sie ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts aber häufig anzutreffen (siehe unten). Es ist aber nicht unsere Aufgabe, erneut die Rolle des Straßburger Münsters als Bindeglied zwischen zwei Kunstlandschaften zu diskutieren.

Als letztes Beispiel "französischen Exports" sei noch ein Exempel aus dem Heiligen Land erwähnt, das uns wieder dem Problemkreis der Kreuzfahrerkunst nahebringt. Auch die Freskenreste der französischen Kirche (St. Jérémie ?) in Abū-Gosh (219) zeigen die eigentümliche Mischung in Stil und Ikonographie aus der byzantinischen und der westlichen Kunst, die Produkten aus den Kreuzfahrerstaaten zu eigen ist (220). Die zwischen 1140/50 und 1187 (Verlust der Hohheit über Palästina) entstandenen Apsisfresken weisen nur Teilelemente der Weltgerichtsikonographie auf: Die Deesis und die Patriarchentrias in den Seitenapsiden flankierten eine Darstellung der Anastasis.

Interessant ist vor allem die Darstellung der Trias in der Südapsis, die zu den ältesten erhaltenen des Themas gehört (221). Zum byzantinisch wirkenden Stil der stark beschädigten Fresken kommen lateinische Inschriften. Die Formulierung der Trias kann für diesen Zeitraum weder für die byzantinische noch für die französische Kunst mit Sicherheit festgestellt werden. In Italien ist aber bereits davor sowohl das Bild der drei Patriarchen, als auch deren sicher westliches Schoßmotiv vorhanden.

Wieder erhebt sich die Frage nach den Wegen des Kulturaustausches.

Hat hier ein byzantinisch geschulter Italiener für französische Auftraggeber gearbeitet, oder kannte ein byzantinischer Künstler die Feinheiten in der zeitgenössischen westlichen Kunst so gut, oder bestand der Auftraggeber auf der spezifischen Form?

3 England und Nordeuropa

Trotz der hohen Verluste durch die Glaubenskriege und die Revolution, sind wir in Frankreich in der einmaligen Lage gewesen, dank der immer noch relativ großen Zahl an Hauptwerken, die zumindest in ihrem ikonographischen Bestand auf uns gekommen sind, eine für mittelalterliche Verhältnisse ungewöhnlich sichere Aussage machen zu können. Die Bedingungen in England und Nordeuropa stellen geradezu das Gegenteil dar.

Der englische Bestand ist äußerst fragmentarisch und ungleichmäßig verteilt. Die Reformation unter Heinrich VIII. hat nahezu vollständig die Bildnerei der Klöster zusammen mit deren Architektur zerstört. Die erhalten gebliebenen Kathedralen und Pfarrkirchen mußten nach bilderstürmerischen Aktionen der Reformationszeit auch noch den Vandalismus der fanatischen "Rundköpfe" Cromwells und anderer Ikonoklasten über sich ergehen lassen. So blieb von der, an Frankreich gemessen, ohnehin spärlichen Kathedralplastik, ja von der gesamten Monumentalplastik wenig erhalten. Aber auch die Monumentalmalerei hat schwer gelitten. Unsere Kenntnis der englischen Freskomalerei des Mittelalters besitzen wir fast ausschließlich von Werken zweiten und dritten Ranges, die man in Dorfkirchen von ihren Überweißelungen befreit hat. Einzig die Buchmalerei kann noch einen Abglanz der verlorenen Qualität vermitteln, aber die Buchmalerei kann für unseren Fall die Lücken nicht hinreichend schließen.

Während sich in England immerhin noch ein, wenn auch unscharfes, Bild darbietet, können die vereinzelten, verwandten Darstellungen Skandinaviens nur noch Marginalien unserer Betrachtung sein.

A Der Übergang von der Romanik zu Gotik in England

Die zeitliche Abgrenzung von der Frühzeit hat sich in Frankreich durch einen Mangel an Denkmälern selbst angeboten. Die Abgrenzung in England mußte etwas willkürlich gewählt werden, denn auch nach der Mitte des 12. Jahrhunderts, die wir als Grenze gewählt haben, finden sich noch Eigenheiten der Darstellungen der Frühzeit. Andererseits bot sich mit dem Winchester-Psalter (auch St. Swithun's Psalter genannt) ein Denkmal an, das eine der markantesten Weltgerichtsdarstellungen des gesamten Mittelalters enthält (London, British Library, Ms. Cotton Nero C.IV,

um 1150 / 222).

Auf neun ganzen Seiten (Fol 31 bis 39 / 223) wird eine der umfangreichsten Schilderungen dieses Themas dargeboten, die in der Buchmalerei gänzlich ohne Konkurrenz ist. In der originalen Reihenfolge wird das Gericht wie folgt geschildert: Eine ganzseitige Auferstehung der Toten mit vier Posaunenengeln (fol 31 = 15v); ein Blatt mit sechs Aposteln, die in dreieckigen, separaten Feldern dargestellt sind, obenan Petrus (fol 32 = 16r); ein Blatt mit zwei Reihen von je drei Engeln, die die Arma mit Ausnahme des Kreuzes tragen (fol 33 = 16v); ganzfigurige Darstellungen von Klerikern, einschließlich eines Bischofs (224), und sieben Reihen von Männer- und Frauenköpfen stellen auf je einer Blatthälfte die Seligen zur Rechten Christi dar (fol 34 = 17r); Christus thront in einer von zwei Engeln getragenen Mandorla auf dem (herzförmigen !) Weltkreis und zeigt seine Wunden, während unter ihm zwei Engel das Signum Crucis vor einem altarähnlichen Gebilde aufrichten (fol 35 = 17v); unter Aufgabe der konsequenten Reihenfolge kommen nun wieder sechs Apostel wie auf Blatt 32 mit Paulus an der Spitze (fol 36 = 18r); auf dem nächsten Blatt sind, ähnlich wie die Seligen, die Verdammten zur Linken Christi dargestellt, aber ohne einen Vertreter des hohen Klerus in der Reihe der Geistlichen (fol 37 = 18v); ein Blatt wird mit den Höllenqualen gefüllt - ähnlich wie auf dem Blatt mit den Engeln (33) sind in zwei Reihen je drei Gruppen dargestellt, in denen Teufel Verdammte auf verschiedene Weise quälen - darunter so realistische Qualen wie das Zerquetschen eines Unterarmes in einem Schraubstock und das Hineinstopfen in einen großen Kochkessel auf einem Gestell über dem Feuer (fol 38 = 19r / 225).

Den Abschluß dieses Gerichtszyklus' bildet eine durch die Apokalypse angeregte Darstellung, die nicht eigentlich zum Weltgericht gehört: Der Engel mit dem großen Schlüssel (Apk 20:1 ff) verschließt die von Christus gesprengten Pforten der Hölle (das Tor) endgültig. Die Hölle wird durch ein verdoppeltes Höllenmaulmotiv mit großem Gedränge von Dämonen und Verdammten wiedergegeben (fol 39 = 19v). Diese Bildvorstellung hat einen Vorläufer im Liber Vitae von New Minster aus Winchester (226), in dem der Engel ebenfalls das Tor verschließt, das zur Hölle führt, die dort aber ihre Herkunft aus der Engelsturzikonographie hatte (227).

Damit ist auch für die englische Kunst, wenige Jahre nach Entstehung der ersten "fortschrittlichen" Höllenbilder von Conques und Autun, die Darstellung der Hölle als ein betonter Ort der Qualen innerhalb der Gerichtsbilder nachweisbar. Da auch in ihr das bloße Gefressenwerden durch die Brachialgewalt der Dämonen ergänzt ist - dazu kommt die älteste bekannte Dartsellung eines Höllenkessels auf dem Gestell - kann Frankreich nicht mehr mit Sicherheit als Ort der Neuerung, d.h.

der Einführung der Höllenikonographie, angesprochen werden.
Bereits vor den großen romanischen Tympana Frankreichs ist in England ein leider sehr beschädigtes Fresko nachweisbar, das innerhalb eines Zykluses mit einschließlich apokalyptischen Motiven, aber keinem Weltgericht, die Strafen der Verdammten in der Hölle separat darstellt. Dieses vielteilige Westwandfresko in der Saint-Botolph-Church von Hardham in Sussex (vor oder um 1125 / 228) geht in Detailreichtum und Brutalität weit über die zeitgenössische Darstellung von Tahull hinaus und scheint die Vermutung zu bestätigen, daß England die eigentliche Heimat der Höllenikonographie ist.
Die Darstellung der Hölle wird in England auch weiterhin verfolgt, was für Frankreich nur eingeschränkt gilt, und schließlich erreicht man im Umkreis der Jenseitsvisionen einen besonders ausgeprägten Hochstand der Höllendarstellung (229).
Kurz nach dem Winchester-Psalter zeigt die um 1160 entstandene Email-Plakette des Victoria-and-Albert-Museum, genannt "Master Plaque", eine Darstellung, die meist grob als Weltgericht definiert wird. Im unteren Teil wird wieder eine stark dramatisierte Höllenlandschaft wiedergegeben (230), die auch zwei Höllenkessel kennt. Groteske Teufel malträtieren sowohl bekleidete als auch nackte Verdammte. Da über dieser Höllenszene eine bewegte Gruppe einer Adventus Domini ähnlich sieht, lag der Begriff Weltgericht in bequemer Nähe. Der schwebende Christus, der einen Kreuzglobus trägt und von zwei Engeln begleitet wird, zeigt aber keine Beziehung zur Höllendarstellung, und wir können hier keine überzeugende Interpretation anbieten. Vielleicht trifft die Deutung als Auffahrt Christi aus der Vorhölle zu (231).
Fortsetzen läßt sich diese Reihe der englischen Höllenschilderungen mit Teilen des Relieffrieses an der Westfassade der Kathedrale von Lincoln (um 1165-80 / 232), wo,durch die Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Szenen, die primitive Hölle mit Dämonen und Schlangen als eine der Folgen des Sündenfalls auftaucht.
Von größtem Interesse ist die bizarre Reliefdarstellung, die in York erhalten ist (E. 12. Jh., Minster Library / 233). Sie bietet eine übersteigerte Höllenschilderung, ähnlich der der Master Plaque, und ergänzt sie durch die Personifikationen der höllischen Abgründe. Das Relief gehört sicher zu den ältesten Darstellungen mit Kesseln, die über diesen Personifikationen des Höllenrachens angeheizt werden.
In der zeitgenössischen "Leiter der Heils" von Chaldon (St. Peter and Paul, Fresko an der inneren Westwand, um 1200 / 234) ist dagegen nur eine schematisch wirkende Hölle - unter anderem - zu finden; gegenüber dem York Minster Doom, dessen schreckliches Konzept noch die Details übertraf, ist ein deutlicher Abfall an visionärer Kraft zu spüren. Dafür entschädigt die einzigartige Motivzusammensetzung:

Um die Leiter, die zum Himmel führt, sind die Seelenwaage, die Höllenfahrt Christi und eine zweiteilige Hölle dargestellt. Das interessanteste Einzelmotiv ist die von zwei Dämonen gehaltene Nagelstange, die auch als das Brückenmotiv der Visio Tnugdali verstanden wird (235).

Die schöpferische Eigenständigkeit Englands, die in den genannten Denkmälern zu erkennen war, wird auch durch weitere Darstellungen bestätigt. Zum ersten Psalm wird in einem Psalter mit Stundenbuch (um 1170, Paris, Bibl. Nat., Ms. lat 10 433, fol 9r / 236) nicht nur eine einfache Darstellung des Richters (237), sondern eine ganze Gerichtsallegorie aufgewandt. Um den stehenden Richter (!) in der Mandorla werden drei Arma-Engel, eine einfache Auferstehung der Toten, eine Gruppe von Seligen und eine Gruppe von Verdammten in der Hölle gezeigt. Christus, der als Wundmaltypus dargestellt ist, hält die Schriftrollen mit dem "Venite" und "Ite" selbst. Zu seinen Füßen ist der Sündenfall der Ureltern wiedergegeben, die Voraussetzung für die Notwendigkeit der Erlösung und des Gerichts.

B Die frühgotischen Darstellungen

Das Frontispiz des Huntigfield-Psalters (um 1200, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 16 / 238) zeigt in der aufwendigen Rahmung der ganzseitigen Initiale B neben anderen Motiven nur Teilmotive des Jüngsten Gerichts (239). Die große Bedeutung der Handschrift liegt aber in den stilistischen Voraussetzungen für die nachfolgenden Illuminationen des W. de Brailes (siehe unten).

Vom Anfang des 13. Jahrhunderts stammen auch zwei wichtige Fresko-Fragmente, die beide die Rolle der Apostel als Beisitzer des Gerichts durch die steigernde architektonische Rahmung hervorheben: Ashampstead, St. Clement (240) und Stowell, St. Leonhard (241). In Ashampstead ist in der Chorbogendarstellung noch Christus in der Mandorla über den Arkaden der Apostel zu erkennen. In Stowell ist diese oberste Zone zerstört, dafür bietet das Fresko einige Besonderheiten. In der zentralen Arkade, vermutlich ehemals unterhalb Christus, thront Maria als Orans, flankiert von paarweise dargestellten Aposteln. Links, neben der darunter noch teilweise erkennbaren Seelenwaage, wird der von Engeln geleitete Zug der Seligen durch ein ungewöhnliches Tragemotiv erweitert. Zwei Engel fliegen mit einer zwischen ihnen wie eine Hängematte gespannten Tuchbahn mit Seligen gen Himmel.

Etwa gleichzeitig sind die unergiebigen, altmodisch wirkenden Fragmente von Plumpton anzusetzen (242).

War in den Fresken ein hohes Maß an Selbständigkeit des ikonographischen Entwurfes zu spüren, muß bei der Buchmalerei ein stärkerer kontinentaler Einfluß festgestellt werden.

Die Darstellung im Psalter B.11.4 des Trinity College in Cambridge (gegen 1200, fol 5 r / 243) ist schon weitgehend von französischen Mustern hergeleitet. Der ohne Mandorla gestreng über den Wolken thronende Wundmal-Christus, dem zwei Engel die Leidenswerkzeuge bringen, entspricht weitgehend dem des Ingeborgpsalters. Die Trennung der Seligen von den Verdammten mit Geleitengeln und einem Schwertengel steht dem Türsturz von Laon nahe (244). Entfernt wird man auch an Paris erinnert, das allerding sicher jünger ist. Nur die Linienführung und der große Höllenrachen sprechen eindeutig für die englische Enstehung, während die Ankleideszene in der zuunterst dargestellten Auferstehung der Toten auf die deutsche Ikonographie verweist (245). Die Rückseite des Blattes überrascht dann mit ihrer nur in England denkbaren Höllenschilderung, die uns wieder in den Kreis der Visionsliteratur zurückbringt (246): Die ganzseitige Miniatur ist in zwölf gleiche, annähernd quadratische Felder geteilt, in denen zuerst eine Gruppe von Verdammten und dann elf brutal differenzierte Höllenstrafen gemalt sind. Durch diese Illumination wird man auf eine der wichtigsten Visionen des lateinischen Mittelalters hingewiesen, die trotz ihres östlichen Ursprungs ihre größte Bedeutung im Westen erlangte, die Visio Sancti Pauli (247).

Nach ihrer Rezeption in der Spätantike (4./5. Jh.) wird sie in allen europäischen Kulturräumen aufgenommen, neu redigiert und/oder in die Nationalsprachen übersetzt (248). Unter diesen nationalsprachlichen Redaktionen findet man eine anglo-normannische Dichtung, die in metrischer Form die elf Höllenstrafen, die der Heilige Paulus gesehen haben soll, beschreibt. Einige Fassungen dieser Dichtung sind sogar noch in Handschriften des 13. Jahrhunderts erhalten (249).

Die Höllendarstellung unseres Psalters ist zwar keine wörtliche Illustration einer greifbaren Dichtung dieser Vision, eher eine freie Umdeutung, aber der Zusammenhang zwischen literarischer und bildlicher Form ist, auch wegen der Elfzahl, unverkennbar.

Die Bedeutung der Paulus-Vision für die bildmäßige Vorstellung des Jenseits, insbesonders in spätmittelalterlichen Darstellungen, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, vor allem eingedenk der Verbreitung und der Vielzahl der Fassungen. Ausgesprochene Illustrationen findet man erst später, z.B. für ein zwölfteiliges Gedicht (250) und für eine wichtige, wahrscheinlich französische Prosafassung (251).

Aufs engste mit dem Psalter von Cambridge verbunden ist der englische Prachtpsalter der Staatsbibliothek München (Clm. 835). Von anderer, weniger feinfühliger Hand ist er wesentlich reichhaltiger ausgemalt worden, die einander entsprechenden Details gehen aber in parallel vorhandenen Illuminationen so eng zusammen, daß eine gemeinsame Vor-

lage, oder gegenseitiges Kopieren angenommen werden muß. So zeigt Fol. 30 r die gleiche Ikonographie wie Cambridge 5 r und läßt im Aufbau nur die Streifenteilung weg. Folio 30 v stellt eine nahezu wörtliche Übernahme von 5 v dar, sowohl in Aufbau, als auch Inhalt der Höllenschilderung (252).

Durch ein vorhergehendes Blatt, das im Cambridger Psalter keine Parallele kennt, wird im Münchener Psalter diese Bildfolge zu einer eschatologischen Schau ausgebaut (253): Folio 29 r zeigt die Majestas Domini auf Drache und Löwe in einer Vierpaßglorie und einem Rahmen mit Evangelistenmedaillons (245). Folio 29 v bringt eine strenge, hierarchische Himmelsrepräsentation, die eine Sphäre des Göttlichen (Majestas), eine Sphäre des zum Göttlichen erhobenen Menschlichen (Himmelskönigin und Apostel) und eine Sphäre des Heiligen (Heiligenchöre) nebst den Himmlischen Heerscharen zeigt. Dies hat wenig mit den Paradiesvisionen zu tun, dafür umso mehr mit den Gottesstaat- und ekklesiologischen Himmelsvorstellungen, wie sie von den zeitgenössischen Frühscholastikern gepflegt worden sind (255). Bildvergleiche zu dieser Himmelsimagination kann man in der Florentiner Augustinus-Handschrift aus Canterbury (256) und im Hortus Deliciarum finden (257). Anders als im Winchester-Psalter ist in der Münchener Handschrift eine endgültige Weltschau über das Weltgericht hinaus gegeben: Der ewige Gott herrscht nach dem Sieg über Tod und Teufel über die Ewigkeit, das sind das immerwährende Paradies und die nimmerendende Hölle, wohin die Menschheit beim Jüngsten Gericht zu Strafe und Belohnung gelangen.

Parallel zu diesen Handschriften gibt es am Beginn des 13. Jahrhunderts nichts Wichtiges mehr über die Monumentalkunst zu berichten. Am Chorhauptneubau der Kathedrale von Worcester (vor 1218 / 258) wird das Programm eines Weltgerichts in kurzer Form über die Innenraumzwickel der Bogen des Südostquerhauses verteilt. Die einzelnen Reliefdarstellungen entsprechen grob der annähernd gleichzeitigen Ausmalung der Johanneskapelle von St. Mary's Church in Guildford (259), die ebenfalls architektonisch untergeordnete, verstreute Kompartimente aufweist. Motivisch bringen beide Darstellungen nichts Neues.

C De Brailes und das Weltgericht der Hochgotik

Einen Höhepunkt, teils quantitativer, teil qualitativer Natur, können wir um die Mitte des 13. Jarhunderts vermerken.

Um 1240 entstand eine wichtige Miniatur, die zusammen mit zwei weiteren illuminierten Blättern und der Rückseite zum Fragment eines Psalters gehört, der inschriftlich von einem Miniaturisten namens "W. de Brailes" (me f(e)cit) gemalt worden ist (ehemals in London in der Collection

of Mr. Chester Beatty, jetzt Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 330; fol. 3 / 260).

Der zentrale Wundmalchristus, der halb stehend, halb auf dem Weltkreis thronend die Köpfe zweier Ungeheuer zertritt (Calcatio-Motiv nach Art des Clm 835) und mit dem Buch mit Alpha und Omega die Unendlichkeit der Herrschaft Gottes demonstriert, wird von zwei Paaren von Arma-Engeln, einem Paar Posaunen-Engeln und einem rollentragenden Engel begleitet. Links und rechts von Christus sind die Apostel und in der linken Gruppe auch Maria als Fürbitterin dargestellt. Darunter liegen die Auferstehung der Toten, die Abholung der Seligen durch Petrus und die Vertreibung der Verdammten durch einen Schwertengel, der gleichzeitig eine Seele errettet, die durch die beigefügte Inschrift als "Selbstbildnis" des Urhebers der Darstellung gekennzeichnet ist (261). Abgeschlossen wird das Blatt nach unten durch eine gewaltige Höllenkomposition, die den nach oben geöffneten Höllenrachen des Engelsturzes übernimmt, wie er in einer anderen Miniatur des gleichen Fragments dargestellt ist (262).

Eng mit diesem Fragment verbunden ist ein Bibelfragment in Baltimore (Walters Art Gallery, Ms. 500 / 263), das entweder von de Brailes selbst, oder in seinem engsten Umkreis gemalt worden ist. Während der Zusammenhang beim Engelsturzbild unverkennbar ist (fol 24 r), zeigt das Gerichtsbild eine andere Formulierung als beim Cambridger Fragment (fol 23r): Christus thront ohne Mandorla und ohne sichtbare Wundmale mit einer doppelten Schriftrolle zwischen den Aposteln. Im Streifen darunter führt ein Engel die Seligen einige Stufen hinauf, während ein großer Dämon die Verdammten mit einer großen Gabel in den Höllenrachen hinabstößt.

Zur selben Zeit wurde an der Fassade der Kathedrale von Wells ein Programm realisiert, das in Form und Inhalt nicht mit französischen Kathedralfronten verglichen werden kann. In der schon aus Worcester bekannten Art der lockeren Verteilung von Einzelmotiven und Gestalten wird auch hier verfahren, und in den oberen Bereichen der Fassade ist unter anderem eine kurze Form des Weltgerichts angedeutet (264).

Die bekannten Fresken der Jahrhundertmitte können im Wesentlichen nur den bisherigen Befund bestätigen. In Easthorpe, St. Mary, hat sich ein extrem knapp gehaltenes Gericht lediglich über die Gewände eines Fensters ausgebreitet (265), und auch das im Nordquerhaus der Kathedrale St. Thomas of Canterbury in Portsmouth ist sehr kurz gefasst (266). Die wesentlich umfangreichere Drei-Streifen-Komposition von St. John's Church in Winchester (zerstört / 267) bestätigt nur Bekanntes, wie etwa die alleinige Darstellung Marias als Fürbitterin.

Von den jüngeren Fresken von Cliffe-at-Hoo, St. Helen,(um 1260 / 268) mit einer ungewöhnlich schmalen Darstellung entlang eines Fensters,

von dem äußerst primitiven Weltgericht am Chorbogen in Patcham, All Saints, (wahrscheinlich Ende 13. Jh. / 269) und vom Adventus von East Bedfont, St. Mary, (3. Viertel 13. Jh. / 270)bräuchte man nicht mehr sprechen, denn es kommt ihnen ebensowenig eine Bedeutung zu, wie dem Adventus im Grandison Psalter (um 1270 / 271), wäre da nicht eine Gemeinsamkeit der monumentalen Darstellungen, die dann an hervorragender Stelle an der Kathedrale von Lincoln, am Judgement Porch (um 1270/80 / 272) zu finden ist: Die reiche Glorie aus einem einfachen oder mit dem Quadrat verbundenen Vierpaß (East Bedfont), in dem Christus erscheint, und der ihm eine Betonung gibt, die der Tendenz entspricht, den Richter stärker in das Kompositionszentrum zu rücken.
Allein durch die Zentrierung auf Christus setzt sich das Chorportal von Lincoln schon kräftig genug von den französichen Portalen ab. Die zusätzliche Demonstration der Seitenwunde durch die Linke und die Knappheit und Verteilung des Programms verdeutlichen erst recht die Ferne von französischen Vorbildern (273).

D Der Übergang zum Spätmittelalter

Die große Zahl von eigenständig wirkenden Darstellungen wird noch vor Beginn des 14. Jahrhunderts durch ein weiteres singuläres Denkmal bereichert. Auf dem oberen Abschluß der "Hereford Mappa Mundi", einer der wenigen überlieferten monumentalen Landkarten des Mittelalters, ist ein Weltgericht dargestellt (Hereford Cathedral, um 1280/90 / 274). Neben der Gegenüberstellung von offenem Paradiestor und verschlossenem Höllentor muß vor allem das Interzessionsmotiv beachtet werden. Wie meist üblich, bittet Maria allein um Gnade, verdeutlicht durch das hinzugefügte Bittgedicht und bildlich verstärkt durch die Demonstration ihrer Brüste als Erinnerung an das Lactans-Motiv. Die anglo-französische Inschrift (275) entspricht dem zeitgenössischen französischen Gedicht "L'Advocacie Nostre-Dame", das ebenfalls das Lactans-Motiv als Interzessionsgrundlage betont (276).
Das stark schematisierte Gericht im ostenglischen Psalter aus der Sammlung Huth (E. 13. Jh., London, British Library, Ms. Add. 38 116, fol 13 v / 277) bleibt trotz stilistischer Beeinflußung durch die französische Buchmalerei eine "typisch" englische Darstellung. Erst mit dem Queen Mary Psalter vom Anfang des 14. Jahrhunderts (London, British Library, Ms. Royal 2 B.VII, fol 302v/303r / 278) sind auch in der Ikonographie wieder stärkere kontinentale Einflüsse spürbar: Der Verzicht auf die Glorie Christi, die Deesis mit Johannes dem Täufer, eine Auferstehung der Toten nach Art des Pariser Tympanons, sowie die Zurückhaltung in der Ausgestaltung der Hölle bei einer zweiseitigen Darstellung.
Weitere Beispiel des 14. Jahrhunderts zeigen dann, daß sich England

nicht länger abschirmen konnte. Dies zeigen u.a. Prinzipien wie der Abschluß eines Bibel- oder Passionszyklus' mit dem Weltgericht (279), oder die Einbeziehung der Schutzmantelmadonna (280).
Schon um 1300 entstand das Fragment eines Elfenbeintriptychons in Liverpool (281), das als einziger, früher Ableger der großen französischen Gruppe von Darstellungen auf Elfenbeinreliefs, die für die französische Kunst typisch sind (282), gelten kann.
Der Kanal war also kein Hindernis für Beeinflußungen und Einflußnahmen der englischen Kunst. Dazu war vor allem die politische Geschichte Englands mit der des französischen Kronlandes zu sehr miteinander verbunden.

E Eigenarten der englischen Gerichtsbilder

Zusammenfassend kann man sagen: Typisch für englische Weltgerichtsdarstellungen sind die Verwendung einer Glorie Christi, anfangs in der Form der Mandorla, ab dem fortgeschrittenen 13. Jahrhundert auch als Vier- oder Mehrpaß (283), die bedeutendere Stellung der Apostel und die fast ausschließliche Reduktion der Fürbitte auf die Gestalt der (meist gekrönten) Maria.
Christus wird häufig im geometrischen Zentrum der Komposition dargestellt. Die Trennung der Seligen von den Verdammten wird meist durch das Geleit der Seligen und die Vertreibung der Verdammten durch je einen Engel dargestellt. Seelenwaage und Petrus als Paradiespförtner sind selten. Die Auferstehung der Toten wird relativ nebensächlich behandelt. Besonders gepflegt wird dagegen die Darstellung der Hölle mit dem sicher genuin englischen Höllenrachen in seinen zwei Darstellungsformen, von der Seite gesehen und mit dem Blick auf die Stirn.
Die Höllendarstellungen können zwar höchst dramatische Situationen zeigen und auch grausames Umgehen der Teufel mit den Verdammten beinhalten, die besonders realistische Brutalität mancher französischer Darstellung und gar die gesonderte Bestrafung bestimmter Sünden bzw. Laster wird anscheinend nirgends angestrebt.
Wesentlich scheint die Rolle zu sein, die das Weltgericht innerhalb der Gemeindeseelsorge besessen haben muß (284). Sie könnte die vorrangige Darstellung am Chorbogen und die große Zahl der erhaltenen oder bekannten Denkmäler, bei einem grundsätzlich stark dezimierten Bestand, erklären (285). Die verlorene Dichte kann man sogar in unserem Beobachtungszeitraum noch erschließen: So gab es noch weitere Darstellungen des 13. Jahrhunderts, die wir entweder wie in Gloucester Cathedral und Stanford Dingley aus Fragmenten ersehen können (E. 13. Jh. / 286), oder aus Beschreibungen (Wiston, 3. V. 13. Jh. / 287) oder aus der Überlieferung von Zeichungen (Duncton / 288) oder von der Überlieferung von Tituli kennen (Bury St. Edmunds / 289).

Weiters wissen wir von der einstigen Existenz von Weltgerichtsdarstellungen in Flamstead, Nottingham Castle und Pickering, von deren Aussehen wir uns überhaupt keine Vorstellungen mehr machen können (290).

F Die Darstellungen im Königreich Dänemark

In dänischen Orten im Mutterland und in den ehemaligen dänischen Provinzen Südschwedens haben sich folgende Denkmäler erhalten: In der Kirche von Finja (Südschweden) eine zweistreifige Darstellung auf Chorbogen und anschließenden Wänden (3.V. 12. Jh. / 291) und eine stark fragmentierte Komposition am Chorbogen von S. Ibs in Roskilde (gegen 1200 / 292). Beide Fresken erinnern an Clayton in England, erscheinen aber systematischer, und Roskilde kennt auch eine Darstellung von Abrahams Schoß (mit nur einer Seele im Schoßtuch, durch eine Arkade gerahmt). In beiden Darstellungen bewirken die starke Ornament-Rahmung und die Betonung des großen einfachen Balkenkreuzes einen altmodischen Eindruck, der gelgentlich zu frühen Datierungen verleitet hat.

In der Kirche von Raasted gibt es eine einfache Darstellung, die vor der übertriebenen Restaurierung eine Ähnlichkeit mit den Emporenreliefs von Gröningen (siehe unten) erkennen ließ, die aber anhand der schlechten alten Aufnahmen und des heutigen renovierten Zustandes nicht mehr sicher angenommen werden kann (293).

In Südschweden gab es bis zum Abbruch der Kirche von Asmundtorp eine weitere Chorbogendarstellung, die der von Finja nahe stand (um 1160/70 / 294). Gemeinsam hatten beide Fresken das zentrale Medaillon mit der Halbfigur Christi und den über das Medaillon hinausreichenden Armen mit der Demonstration der Wundmale, die anschließenden Halbfiguren der Posaunenengel und die gleiche Arma-Darstellung, sowie die entsprechende Gruppe von Seligen, die in Asmundtorp in die oberste Zone aufgestiegen waren. Asmundtorp besaß die kürzere Fassung von beiden, zeigte aber rechts unten noch die Gestalt Satans, der in der Hölle gefesselt war. Die vergleichbare Stelle in Finja ist nicht erhalten.

G Der unbekannte Norden

Das einzige uns bekannt gewordene Beispiel aus Norwegen (E. 13./A. 14. Jh.) ging leider verloren. Es befand sich in der Stabkirche von Wang und blieb bei der Verlegung des Bauwerks nach Brückenberg in Schlesien verschollen (295). Die kurze Bereitung des Gerichts entsprach weitgehend kontinentalen Mustern, aber die Sonderrolle von Maria, die die Auferstehenden empfing, und das Standmotiv eines Rades für den Engel deuteten auf Einflüsse über die Handelswege Nordeuropas von England bzw. Nordrußland.

Bleibt noch die Erwähnung zweier byzantinisch beeinflußter Fragmente. Einige Planken der Westwand der Holzkirche von Sundre auf Gotland mit Resten eines Weltgerichts sind erhalten (um 1200 / 296). Stilistisch sind die Fragmente eindeutig als westlich zu bezeichnen, eine vernünftige Rekonstruktion läßt sich aber nur bei der Anwendung eines byzantinischen Weltgerichts-Modelles erreichen, was erneut für den russischen Einfluß auf der Insel spricht (297).
Fragmente einer anderen Darstellung auf Holz, die sich in unbeschreiblich fragmentarischem Zustand befinden, haben sich auf Island erhalten. Sie sind daher nur von sehr geringem Interesse. Die in der Literatur vorgeschlagene Datierung ins 11. Jahrhundert muß mit Rücksicht auf den Rest eines symmetrischen Fressers wohl revidiert werden (298).

4 Das mittelalterliche Weltgericht in den deutschsprachigen Landen

Es ist die geographische Lage, die eine Behandlung dessen, was man deutsche Kunst nennt, am Ende einer Übersicht über die westeuropäische Entwicklung erzwingt. Der hohe Grenzanteil mit anderen Kulturen und die nach Osten expansive mittlere Randlage in Europa bedingen eine kontinuierliche Rezeption von Fremdeinflüssen und die Weitergabe eigenen Kulturgutes. Die Ausstrahlung der deutschen Kunst und Kultur richtete sich verständlicherweise auf Bereiche mit geringerer Kulturdichte in der Nachbarschaft, also auf den Osten, den Raum der schließlich katholisierten Slawen, die an dieser Stelle, mangels bekannter Beispiele, nicht vertreten sein können (299).
Die deutschsprachigen Kernlande übernahmen mit der Rezeption der gotischen Architektur zumindest teilweise den gotischen Stil Frankreichs für die anderen Kunstgattungen und die zugehörigen Inhalte. Norddeutschland und der Niederrhein blieben insularen Einflüssen nicht verschlossen (300), und der süddeutsche Raum im Besonderen setzte sich stark mit byzantinischen Importen auseinander (301).
So stellt sich die mittelalterliche Ikonographie in Deutschland als ein Konglomerat dar, das erst im Spätmittelalter, nach erneuten Fremdeinflüssen, zu einer geschlosseneren Form findet.
Wir werden für diese Untersuchung keine räumliche Trennung anstreben, außer sie bietet sich durch Denkmälergruppen von selbst an, da hier die Frage nach allgemeinen Prinzipien im Vordergrund stehen bleiben soll. Wir haben ja auch in Frankreich keine differenzierte Ikonographie-Topographie angestrebt, da diese erst in einer ausführlicheren Geschichte des Weltgerichts sinnvoll wäre.
Die zeitliche Abgrenzung vom frühen Mittelalter, die sich in Frankreich geradezu aufgedrängt hatte, die aber in England und Nordeuropa schon etwas willkürlich erscheinen mußte, ergibt innerhalb der deutschen

Beispiele eine unnatürliche Zäsur, die nur durch die zeitliche Gleichbehandlung der Abschnitte in diesem Kapitel gerechtfertigt wird.

A Die Spätromanik

Die ersten Denkmäler, die nach der Jahrhundertmitte des 12. Jahrhunderts bekannt sind, erscheinen wie eine direkte Fortsetzung der Beispiele von Freckenhorst und Idensen: Das Evangeliar aus Hardehausen (um 1155–65, ehemals Kassel, Hessische Landesbibliothek, Ms. Fol. theol. 59, seit 1945 verschollen; fol. 110v / 302) und die Emporenbrüstung aus Gröningen (3. V. 12. Jh., Stuckrelief, Berlin-Ost, Staatliche Museen, Skulpturenabteilung im Bodemuseum / 303).

Die Gröninger Empore stellt nur den auf dem Regenbogen thronenden Wundmalchristus dar, der sich durch die Schriftbahnen als Weltenrichter ausweist, und der von den Aposteln als Beisitzer flankiert wird.

Die Illumination im Hardhäuser Evangliar ließ die Apostel weg, fügte aber eine vollständige Glorie mit Welt- und Erdkreis, verehrende Engel, das zentrale Signum Crucis und Auferstehende hinzu, die durch Mimik und Gestik als Erwählte und Verdammte in der bekannten heraldischen Anordnung gekennzeichnet sind.

Erweitert wurde die Ikonographie durch das folgende Blatt, Folio 111 recto, auf dem eine Gegenüberstellung von Himmel und Hölle zu finden war (304): Die Gegenüberstellung, eigentlich ein Oben und Unten, zeigte für das Paradies die Verehrung des Lammes durch die Erzengel, Apostel, Märtyrer, heiligen Jungfrauen, die Maria umgeben, Bekenner und Patriarchen in Medaillondarstellungen. Die Hölle, die lediglich durch drei Löcher aus denen Feuer schlug angedeutet war, wurde davon durch eine Mauer abgetrennt.

Wesentlich "progressiver" erscheint uns der Gegensatz von Himmel und Hölle, wie er in einer zeitgenössischen rheinischen Handschrift zu finden war. In der ebenfalls kriegsverschollenen Deutzer Chronik wurde auf fol 3 r einer eher konventionellen Himmelsaufnahme einer Seele ein Novum in der Höllenikonographie beigeordnet (305): Inmitten von Teufelsgestalten in einer Höhle finden wir die vermutlich früheste Übernahme eines byzantinischen Kernmotivs im nichtitalienischen Westen, den auf dem Fresser thronenden Satan mit Antichrist auf dem Schoß. Wie sich aber zeigen wird, kann sich dieses Motiv keinen festen Platz in der westeuropäischen, auch nicht in der Byzantinismen gegenüber aufgeschlossenen, deutschen Kunst erobern.

Dafür hatten wir im Hardehäuser Evangeliar ein Motiv vorliegen, das Fragen nach der kunstwerkspezifischen Prunkausstattung und nach der konservativen Gesamterscheinung nebensächlich wirken läßt. Das Motiv, das in verschiedener Formulierung für die westliche Gerichtsikonogra-

phie des ausgehenden Mittelalters noch von großer Bedeutung werden wird, ist das Schwertermotiv des Richters, hier vertreten durch zwei Schwerter, die mit der Spitze von Christi Mund ausgehen. Zwar kennt auch eine zeitgenössische englische Apokalypsenhandschrift eine Darstellung Christi mit einem Schwert im Mund (306), eine Darstellung, die im Zusammenhang mit Apk 1:16 gesehen werden muß. Die erstmalige Darstellung von Schwertern in einem Weltgerichtsbild sehen wir aber nicht durch die Offenbarung Johannis, sondern durch Hebr 4:12 begründet. Somit liegt wieder ein Motiv der Gerichtsikonographie vor, das nicht notwendigerweise aus der Apokalypse abgeleitet werden muß.

Nach weiteren Beispielen der Auseinandersetzung der romanischen Kunst Deutschlands mit dem Gerichtsthema haben wir nicht mehr gesucht. Es verblüfft aber, daß noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts Denkmäler gefunden werden können, die so extrem konservativ erscheinen, daß man sogar noch eine Entstehung vor 1100 nicht ausschließen möchte.

Hierfür sei als Beispiel ein Relief in der Stephanus-Kirche von Beckum genannt (307): Zur Wiederkunft Christi blasen zwei Posaunenengel zu einer sehr einfachen Auferstehung der Toten. Christus kommt als Erlöser in der Mandorla mit dem vorangestellten Signum Crucis. Die Mandorla trägt ein sehr seltenes Psalmenzitat (Ps 76 (75):9 f), und über den Schultern Christi konnte man vor der Verwitterungszerstörung noch Alpha und Omega lesen.

B Die Weltgerichtsikonographie in der Maas-Kunst

Man kann annehmen, daß es vergleichbare, romanische Darstellungen wie oben in größerer Zahl gegeben haben muß. Ist doch der Einband des Lektionars von Sint Truiden (3.V. 12. Jh., Maasgebiet, Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv, Cod. G XI,1 / 308) sehr verwandt in seiner Darstellung. Es gibt ein Paar flankierende Posaunenengel, die Mandorla mit Alpha und Omega, die undifferenzierte Auferstehung zu Füßen Christi, die Beschriftung des Mandorlarandes - hier mit den Worten der Erwählung und der Verdammung.

Auch die Zuordnung der Evangelistensymbole innerhlb des Apostelkreises hat alte ikonographische Wurzeln. Neu ist hier nur die Übernahme des aktuellen Wundmaltyps Christi mit den ihn flankierenden Arma. Das in England bereits früh nachweisbare Grundmotiv (Athelstan-Psalter) war in Frankreich zu einer neuen Passionsauffassung umgeformt worden: Dem Wundmal-Erlöser-Christus werden von Engeln die Leidenswerkzeuge herbeigetragen (Beaulieu, St.-Denis). Diese neue Passionsauffassung - begünstigt durch die Zunahme an Passionsreliquien, die mit den ers-

ten Kreuzzügen nach Europa kamen - dringt deutlich in die Kunst des Rhein-Maas-Gebietes ein. Sie kennt zeitgleich mit Laon ebenfalls den jüngeren Wundmalchristus.

So vereinigen sich auf den Kreuzreliquiaren (!) aus der ehemaligen Sammlung Arenberg in New York (309) und einer Gruppe von vier ähnlichen Triptychen mit Kreuzpartikeln aus dem Raum Lüttich (310), alle um 1160/70, Elemente der Gerichtsikonographie mit dem Passionsgedanken, und die Werke betonen demgemäß in den entstehenden Gerichtsallegorien die Leidenswerkzeuge.

In diesem Zusammenhang muß auch die Entstehung der Bildformel des von Engeln mit Leidenswerkezeugen flankierten Wundmal-Christus gesehen werden (311). Dieses Motiv ist um die Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte als gefestigter Typus bereits an den verschiedensten Stellen Mitteleuropas nachzuweisen (312), noch bevor seine Einführung in französischen Darstellungen (ab Paris) die Fürbitter des Gerichts zur Seite drängen kann.

Wir können derzeit keinen Entstehungsort für diese Formulierung ausmachen. Erstaunlicherweise bleibt bei wesentlich größerer Verbreitung die Verwendung nur für französische Darstellungen signifikant.

Während die erwähnten Kreuzreliquiare nur Gerichtselemente kennen, zeigt der gleichzeitige Servatius-Schrein in Maastricht ein komplettes Gerichtsprogramm, das aber durch seine dekorative Aufteilung über die beiden Dachschrägen und die lehrhafte Überlagerung mit Inschriften zu keiner Bildwirkung gelangt (313).

Als früheste Übernahmen aus Frankreich treten auf dem New Yorker Reliquiar und dem Servatius-Schrein Seelenwaage mit der Wägung der Taten auf. Neu und ohne erkennbares Vorbild sind dagegen die Kronen der Erwählten und ihre Bekleidung durch Engel auf dem Schrein.

Auch die Repräsentation des Jüngsten Gerichts auf dem 1181 vollendeten Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun (314) leidet unter der lehrhaften Angliederung an das typologische Programm (315) und unter der Vielzahl der Inschriften. Die flächige Verteilung der sechs Felder in zwei vertikale Reihen gibt ihr aber zum ersten Mal innerhalb der Rhein-Maas-Gruppe eine übersichtliche Form.

Die erste Reihe behandelt die Wiederkunft Christi: Der von einem Engelspaar begleitete Herr kommt auf den Kreisen der Welt zum Gericht, zwei Posaunenengel für sich und zwei Posaunenengel über den Auferstehenden in ihren Sarkophagen runden den Adventus ab.

Die zweite Reihe zeigt das Gericht und seine Folgen: Das Himmlische Jerusalem mit Abrahams Schoß (-tuch), den, von zwei armatragenden Engelshalbfiguren flankierten, Wundmal-Christus über den Wolken und den Sturz der Verdammten (einschließlich Avarus) in den feurigen Höllenrachen.

So zeigt sich an dieser Gruppe der weitgespannte Rahmen, der teils

englische und französische Anregungen aufgenommen, teils auch gegeben haben kann, denn die Darstellung im Ingeborg-Psalter, einer französischen Handschrift unter starkem englischen Einfluß, ist, ikonographisch betrachtet, nur eine Montage der Richterplatte über der Auferstehungsplatte des älteren Klosterneuburger Altars.
Nicht weit vom Bereich der Maaskunst entfernt hatte sich bis zum zweiten Weltkrieg in Metz ein interessantes Blatt mit einer musterbuchartigen Sammlung von Gerichtsmotiven erhalten (316). Es zeigte einen thronenden Wundmal-Christus, der von zwei Arma-Engeln flankiert wurde, die Patriarchentrias, die in ihren Schoßtüchern mehrere Seelen hält, ein (verschlossenes) Tor und den Abtransport der Verdammten, insbesonders durch den Kettenzug mit einem großen Teufel als Anführer. Da diese Einzelmotive alle erst im fortgeschrittenen zwölften Jahrhundert geläufig werden, müssen wir auch für das Blatt eine Entstehung nach der Jahrhundertmitte vorschlagen (317).

C Die byzantinische Welle in Deutschland

In Süddeutschland wird in dieser Zeit noch der ältere Christustyp mit den nur leicht erhobenen, ausgebreiteten Armen und dem vorangestellten Kreuz beibehalten (318).
Der zerschnittene Psalter der Münchener Staatlichen Graphischen Sammlung (319) bringt aber bereits um 1170/80, also fast gleichzeitig mit Laon, eine bedeutsame Neuerung: Die Verbindung von Wundmalchristus und Fürbitte mit der Darstellung des Täufers. Das Blatt gehört zu den ältesten westlichen Darstellungen, die das Deesis-Motiv in die Weltgerichtsikonographie einführen. In der gleichen Miniatur finden wir auch das Schwert, das Christus in seinem Mund hält und dessen Spitze nach rechts auf die Seite der Verdammten weist, die hier nur durch einen sich abwendenden Auferstandenen angedeutet sind. Man kann zum Verständnis des Schwertmotivs hier auch Mt 10:34 heranziehen.
Eine der aufwendigsten und interessantesten Darstellungen des Mittelalters ist leider nicht mehr im Original erhalten. Im nur in Nachzeichnungen erhaltenen Hortus Deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsberg aus dem Elsaß (320), der um 1167 - 75 entstanden ist, kennen wir eine vieldiskutierte Darstellung des Gerichts auf vier Seiten, die immer als Paradebeispiel byzantinischen Einflusses zitiert wird (321). Es ist unbestreitbar, daß hier byzantinische Grundmuster verarbeitet sind, ein genaueres Studium zeigt aber, daß sehr wahrscheinlich ein byzantinisierendes italienisches Vorbild als Grundlage gedient haben kann (siehe Abschnitt IV), und daß eine Reihe von Mißverständnissen ein "Weltgerichtsbild" entstehen ließ, das nur oberflächlich betrachtet byzantinisch ist. Die Darstellung der echten Deesis, die Verwendung von Aufnahme- und Abwehrgestus, der feurige Strom der von Christus ausgeht, die von En-

geln hinterlegten Apostelreihen, die Darstellung der Hetoimasia mit Adam und Eva zu Seiten, sowie die Engel bei den Arma, die Darstellung der Heiligenchöre und die Gegenüberstellung der Chöre der Falschen (Heiligen) nach Pseudo-Ephraem, die Auferstehung der Toten mit der Herausgabe durch die wilden Lebewesen der Erde und des Meeres, die Einrollung des Himmels, die vereinzelte Wiedergabe eines Posaunenengels und die Darstellung von Strafengeln, die Verdammte aller Stände den Feuerstrom hinabtreiben, all das entspricht, wie wir in Kapitel II zeigen konnten, dem Motivschatz des ausführlichen byzantinischen Weltgerichts.

Aber folgende Details stehen in Widerspruch zur östlichen Auffassung: Die freie Brustwunde Christi, die im Osten nie dargestellt wird, die Aufteilung der Apostel in Dreiergruppen ohne Notwendigkeit, die Darstellung von Tetramorphen, die zwar in der byzantinischen Kunst schon früh dargestellt werden, aber nicht der Gerichtsikonographie angehören (322), die Verehrung des Kreuzes durch die Ureltern (Inschrift) anstelle der Hetoimasia, die vollständige Abtrennung von Paradies- und Höllendarstellung, sowie die Entfernung der Seelenwaage aus einem ansonsten vollständigen Programm.

Im isolierten Paradiesbild (fol 263 v / 323) reicht die Gestalt des thronenden Abrahams aus, in dessen Schoß viele Seelen versammelt sind. Um ihn herum sind noch zwei Palmen, drei Kronen und vier Paradiesflüsse angeordnet.

Unvergleichlich aufwendiger ist die einzigartige Höllendarstellung (fol 255 r/324), deren Höhlenraum in vier Zonen unterteilt ist. Nur die Qualen in der obersten Reihe durch die Schlangen und verschiedene Hängestrafen entsprechen byzantinischen Vorbildern bzw. Paralleldarstellungen (Mani, Kastoria), während die realistisch wirkenden Strafen in den Zonen darunter, einschließlich der großen Kessel mit Juden und Rittern durchaus der westlichen Phantasie entsprungen sind (325). Dafür wurde der byzantinische Höllenfürst auf dem Fresserthron mit Antichrist im Schoß (Inschrift) wieder weitgehend getreu übernommen, nur die Ankettung, wie sie ähnlich auch in Asmundtorp zu finden war, ist westliches Gut (326).

Allerdings auch hier "verschlingt" ein Kopf des Fressers eine Verdammte in der Art der Herausgabe der wilden Tiere (327). Die feurigen und stinkend zu denkenden Löcher der Rahmung könnte man als Ableitung der byzantinischen Höllenbulgen verstehen. Der Mönch mit dem Beutel der Habsucht, den ein Teufel persönlich in die Hölle führt, darf nicht mit den Erzählern aus der Visionsliteratur in Verbindung gebracht werden, eher mit der Betonung von sündigen Mönchen in östlichen Darstellungen.

So ist zwar eine Vielzahl von byzantinischen Einzelmotiven und ein Teil der Struktur in den Apparat des Hortus Deliciarum eingeflossen, eine verständnisvolle und tiefreichende Rezeption hat aber nicht stattgefunden.

Auch in der Helmarshauser Buchmalerei lassen sich u.a. byzantinische Einflüsse nachweisen (328), aber im ersten der beiden auf uns gekommenen Gerichtsdarstellungen, im sogenannten Kesselstatt-Evangeliar ist davon wenig zu merken (E. 12. Jh.; Trier, Dombibliothek, Ms. 142, fol 146 v / 329).

In einem Rahmen mit vier Paradiesflüssen und zwei weiblichen Personifikationen (Fides und Ecclesia ?) thront eine Majestas-Christus in der von Evangelistensymbolen umgebenen Mandorla. Nur die Schriftbänder, die er hält, mit Variationen der bekannten Worte an die Seligen und die Sünder, sowie die Gegenüberstellung des Geleits der Seligen und der wehklagenden Verdammten, die in die Hölle gezogen werden, gehören eindeutig der Gerichtsikonographie an. Auch die Tatsache, daß es sich um ein Vorsatzblatt zum Johannesevangelium handelt, das nicht zu den Quellenschriften des Weltgerichts gezählt werden kann, verweist diese Darstellung in den Bereich der Gerichtsallegorien. Wichtig erscheint uns an der Darstellung der zentrale Trennungsstrich, der von der Mandorla ausgeht und lediglich als transformierter Feuerstrom verständlich wird.

Viel eindeutiger sind sowohl Ikonograpie als auch Motivübernahme in der anderen Helmarshauser Handschrift (1194; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Helmst. 65, fol 13 v / 330), aber in ihr gibt es mehr schwer verständliche Motive.

In der obersten Zone ist eine echte Deesis dargestellt, wobei Christus sogar nach byzantinischer Art nur mit vier Wunden gezeigt wird. Daneben stehen aber ein einzelner Engel und mehrere in ihrer Rolle nicht verständliche Heilige. Erst darunter flankieren je zwei Dreiergruppen von thronenden Aposteln einen runden Tisch, der mit einzelnen Arma an die Stelle der Hetoimasia tritt. Auch hier wird, wie im Hortus Deliciarum, das Kreuz von Engeln umgeben. Unterhalb der Ersatz-Hetoimasia hängt eine große Waage, unter der wiederum die zu richtende Seele steht (331).

Welche Flüssigkeit hier aber in den Kelch der linken Waagschale gefüllt wird, bleibt unklar; auch der Versuch eines Dämons, diese Schale herabzuziehen, erscheint eigenartig, da diese nach der Gerichtsheraldik zugunsten der Seele Gewicht erhält. Die Manipulation eines zweiten Teufels an der rechten Schale verunklärt die Aussage noch mehr.

Der Engel, der das Paradiestor aufzuschließen scheint, wird in seiner Funktion schwer verständlich, da er auf eine nicht vorhandene Gruppe

von Seligen zurückblickt, für die er vermutlich am Tor tätig ist. Auch das Geschehen im Feuerstrom, der richtig von Christi Füßen ausgeht, ist nicht eindeutig. Das Seil, das die klagenden Verdammten wegzieht, ist üblicherweise nicht um die Beine geworfen wie hier. In der vorliegenden Darstellung ist außerdem weder ein Dämon, der die Verdammten wegzieht, noch ein erkennbares Ziel der Verdammten vorhanden, das den Zug der Verworfenen begründet (332).
So entsteht der Eindruck, daß hier der nicht ganz geglückte Versuch unternommen worden ist, aus vermutlich mehreren Vorlagen mit einem wesentlich größeren Detailreichtum eine komprimierte Darstellung zu schaffen. Mit Sicherheit waren byzantinisierende Vorlagen darunter, aber Details der Waage könnten z.B. auch auf Frankreich weisen.
So sind wir in der Lage, bis 1200 praktisch alle gängigen westeuropäischen Motive nachweisen zu können. Die Darstellungen sind aber völlig uneinheitlich, und der Mangel an monumentalen Kunstwerken beschränkte uns auf in der Regel motivarme Beispiele der Buchmalerei und Kleinkunst. Die Situation bezüglich der Großplastik und der Wandmalerei ist mit der Englands vergleichbar, allerdings rühren die hohen Verluste weniger von zerstörerischen Aktionen und ikonoklastischen Umtreiben, als von Vernichtungen durch die Um- und Neubauwut der Barockzeit.

D Das Weltgericht in der Monumentalplastik

Es gibt, vom Straßburger Münster mit seinen zwei Beispielen und von der von der Straßburger Westfassade abhängigen Turmvorhalle des Freiburger Münsters abgesehen, bis zum Ende des 13. Jahrhunderts lediglich noch vier Weltgerichtsdarstellungen in der deutschen Großplastik, von denen nur ein einziges auch Hauptteil eines Portalprogrammes ist: Das Weltgericht am Bamberger Fürstenportal (um 1235 / 333). Die Anregung durch französische Vorbilder ist unübersehbar, die vage Vorbildhaftigkeit von Chartres bzw. Reims ist aber wegen mindestens einer Programmänderung nur schwach spürbar (334).
Die zum älteren Bestand gehörenden Apostel auf den Schultern der Propheten (Concordia Veteris et Novi Testamenti) waren vermutlich mit einer im Tympanon projektierten Majestasikonographie verbunden. Diese wird aber durch die "modernere" Gerichtsikonographie ersetzt. Zu Füßen Christi wird eine Auferstehung der Toten angedeutet, und Maria und Johannes der Täufer knien als Fürbitter daneben. Sehr zusammengedrängt zeigt das Tympanon nur noch drei Arma-Engel, eine Gruppe von Seligen zur Rechten und eine Gruppe von Verdammten mit treibenden Engeln und dem Kettenzugmotiv zur Linken.
Berühmt ist die Charakterisierung von Glück und Unglück in den Gesichtern der Seligen und Verdammten, die eine in französischen Dar-

stellungen unbekannte Dichte erreicht. Dieses einzige Weltgerichtstympanon der rein deutschen Hochgotik wurde durch vier Einzelfiguren ergänzt, die aber nie zu einer gesicherten Aufstellung gelangten und heute im Innern des Doms verwahrt werden. Es ist auch nicht sicher, ob mit dem Paar Ecclesia - Synagoge und den einst provisorisch in die Archivolten eingezwängten Bildnissen eines Posaunenengels und Abrahams' Schoß mit vielen Seelen im Tuch auch das ganze geplante Programm vorhanden ist.

Die erste einheitliche Programmgestaltung eines Weltgerichts gelang um 1235-40 dem noch jungen Meister der Naumburger Figuren am abgebrochenen Westlettner des Mainzer Domes (335). Wir sind leider auf Rekonstruktionen angewiesen, die zwar die Architektur weitgehend demonstrieren, die Ikonographie aber nur schematisch wiederherstellen können (336).

Auf den erhaltenen Reliefs ist dargestellt: Der Wundmal-Christus, der mit der Linken seine Brustwunde freilegt und von den kauernden Gestalten von Maria und Johannes dem Täufer um Gnade für die Menschheit angefleht wird. Der (hintere) Teil eines Zuges der Seligen und der entsprechende Teil eines Zuges der Verdammten, an dem noch das Kettenzugmotiv und der Rest eines Engels mit dem Schwert zu erkennen sind, sowie ein einzelner Auferstehender und eine Teufelsfratze sind außerdem erhalten.

Oberhalb der Deesis, auf der Lettnerbrüstung, müssen zwei Engel die Arma getragen haben. Davon ist noch ein Statuenfragment mit dem unteren Teil eines Astkreuzes vorhanden. Damit ist grundsätzlich die Kernikonographie, d.h. die Ikonographie der Tympana, der großen französischen Kathedralen auf die Lettnerarchitektur aufgesetzt worden: Fürbitte und Arma-Engel, Scheidung der Auferstandenen, Auferstehung der Toten; das Ganze wird aber in der Horizontalen und nicht in der Vertikalen verteilt. Jenseits der Fragmente läßt sich das Programm durch ein jüngeres Denkmal in der Rekonstruktion absichern.

Um 1240-50 wurde am Lettner der Marienkirche von Gelnhausen das Mainzer Weltgericht wiederholt, wovon die Reliefs mit den Darstellungen ohne die zentrale Fürbitte-Gruppe erhalten sind (337). Vermutlich muß das verlorene Zentrum in der Brüstung gesucht werden, die heute spätgotischen Ursprungs ist und vielleicht an die Stelle einer nie ausgeführten plastischen Darstellung trat. Weniger wahrscheinlich ist die Vollendung des Programms durch die Apsisfresken.

Die architektonischen Zwänge der Zwickelbildung entsprechen sich in Mainz und Gelnhausen, und die erhaltenen Teile von Mainz werden in Gelnhausen erkennbar in vergröberter Form wiedergegeben. Daher scheint es in der Rekonstruktion des Mainzer Programmes sicher zu sein, daß die Auferstehung der Toten nur links dargestellt war, während an der

entsprechenden Stelle rechts das Ziel der Verdammten, die Hölle, zu finden war.
Ebenfalls vom Westlettner-Weltgericht war das sogenannte "Große Weltgericht" in der untergegangenen Liebfrauenkirche abhängig. Im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden sind die Einzelfiguren, die davon auf uns gekommen sind (338), oder wenigstens bildlich überliefert wurden. Hauptunterschied scheint, soweit noch erkennbar, die Darstellung der Apostel gewesen zu sein. Eine enge Beziehung bestand in der verlorenen Christusfigur, die zeitweise wegen ihres Charakters der "Imago Pietatis" als Gnadenbild verehrt worden ist.

E Gotische Weltgerichtsfresken

Betrachtet man nun die gleichzeitigen Reste der Monumentalmalerei, so findet man nur wenige Beispiele. Jüngere Funde weisen aber auf eine enorme Verlustrate hin.
In der ehemaligen Klosterkirche von Alpirsbach ist in der Tonne der mittleren Chorkapelle ein einfaches, aber qualitätvolles Gericht gemalt (Anf. 13. Jh. / 339). Christus zeigt eine verstärkte Gestik im seltenen Aufnahme- und Abwehrgestus, der auf die beiden Gruppen von getrennten Auferstandenen in den Längseiten der Tonne bezogen ist. Die weiteren Details sind bekannt.
In der Severi-Kirche von Boppard ist eine Deesis mit dem Wundmal-Christus erhalten, von dessen Mund wieder die beiden Schwerter ausgehen (wohl 1. H. 13. Jh. / 340).
Nach 1227 entstand im Dekagon von St. Gereon in Köln eine interessante Bereitung des Gerichts, die durch zu starke Renovierung leider verfälscht erscheint (341). Es sieht so aus, als habe die Darstellung früher die Brustwunde durch eine Schlitz im Gewand gezeigt.
Während die einfache Gerichtsdarstellung im Karner von Tulln in Niederösterreich ebenfalls durch Restaurierung stark beeinträchtigt ist (342), ist die jüngst restaurierte Darstellung in Bosenbach noch intakt, aber nicht hinreichend publiziert (beide 1. H. 13. Jh. / 343).
Noch vollständig unpubliziert ist die sehr interessante Ausmalung der Vorhalle der ehemaligen Klosterkirche von Paring bei Regensburg (344). Zum byzantinisch beeinflußten Programm mit byzantinisierenden Einzelmotiven gehört auch ein bedauerlicherweise besonders stark beschädigtes Weltgericht (345).
Im Zentrum saß der (vollkommen zerstörte) Wundmal-Christus auf einer dreifachen Sphäre und wurde durch die stehenden, gleichdimensionierten Gestalten von Maria und Johannes dem Täufer zum Zentrum einer Deesis nach byzantinischem Muster. Daran schloß sich dann je eine Reihe von Aposteln an, die nicht durch Engelreihen hinterlegt sind. Genau unterhalb des Richters bringen zwei Engel die Arma mit dominie-

rendem Kreuz, eine Darstellung die der im Hortus Deliciarum entspricht, wenn man von dem Hetoimasia-Rudiment absieht. Die Funktion eines noch tiefer gelegenen, fast verschwundenen Engels kann man ebensowenig bestimmen, wie die eines links davon noch in Resten sichtbaren Zweiten. Möglicherweise war einer davon mit der Seelenwaage beschäftigt. Eindeutig bleibt der feurige Strom, der direkt unterhalb der Füße Christi entspringt und in die leider total verschwundene Hölle floß.

Erhalten blieb auch die nur teilweise verstümmelte Seite der Gerechten, in der ein neues Motiv gezeigt wird: Der Geleitengel, der die Erwählten zur Mitte hinauf führt (346). Der gesamte Zyklus bestätigt wieder die byzantinische Beeinflußung des Regensburger Kunstkreises (347). Auch der einzigartige Reliquienschrein aus der Georgskirche von Tösens bei Serfaus in Tirol im Museum Ferdinandeum in Innsbruck (Tafelmalerei !, um 1250 / 348) verbindet östliche und westliche Elemente, wie die Deesis und die Beisitzerapostel mit den Arma-Engeln und dem Höllenrachen. Die Beifügung von Heiligen und Mönchen ist sicher Sonderbestandteil seitens der Entstehungsgeschichte und gehört nicht in die allgemeine Weltgerichtsikonographie.

Im Wesentlichen bleibt die Ikonographie aber auch in der Malerei weitgehend frei von Byzantinismen. Kurz nach 1260 entstand in der Kirche St. Castor in Karden an der Mosel ein kurzgefaßtes Gericht, das einige neue Details bringt (349): Vom Mund des Richters gehen Schwert und Lilie aus (350), eine Motiv, das für spätmittelalterliche Darstellungen typisch werden soll, und einer Gruppe von Erwählten werden die Kronen der Seligkeit gereicht (351).

Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts und besonders aus dem 14. Jahrhundert sind dann zunehmend mehr Beispiele erhalten. In ihnen wird das nun vollständige Repertoire an Motiven immer wieder durchgespielt, und wir wollen hier nur für den Interessenten noch auf die Fülle hinweisen, die eine spätere systematische Behandlung wünschenswert erscheinen läßt. (In Klammer besonders auffallende Motive)

Sinzig, Pfarrkirche St. Petrus, Westwand der Südkapelle, um 1270/80 (Fragment einer einfachen Darstellung, Petrus als Seelenführer / 352).
Grades (Kärnten), Pfarrkirche St. Andrea, Fragmente eines Weltgerichts an der Triumpfbogenwand, 4. Viertel 13. Jh. (353).
Niedermendig, Alte Pfarrkirche St. Cyriakus, Chorbogen, E. 13. Jh. (Die Seligen werden zur Mitte hinaufgeführt, die Verdammten von der Mitte weg in die Hölle hinabgestoßen. / 354).
Sargenrothm Nunkirche, Turmvorhalle, E. 13. Jh. (Detailreiches Weltgericht mit Majestas-Christus, Satan mit Antichrist im Schoß zwischen zwei Säulen angekettet / 355).

Brauweiler, Abteikirche, gegen 1300 (Verlorenes Fragment, durch Zeichnung bekannt / 356).
Maria Gail (Kärnten), Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau an der Gail, E. 13. Jh. (Stark fragmentiertes, primitives Fresko an der südlichen Langhauswand / 357).
Wiener Neustadt, Stadtpfarrkirche, um 1300 (Schadhafte Wandmalerei am Chorbogen / 358).
Ramersdorf, Deutschordenskapelle, um 1300 (Bei der Übertragung der Kapelle auf den Bonner Friedhof wurden die Fresken zerstört. Nur Nachzeichnungen und Rekonstruktionen erhalten. Sehr qualitätsvolles Programm, Höllenbild mit zentraler Dämonengestalt / 359).
Wetzlar, Dom, Fresko an der romanischen Westwand, um 1336 (?) (Lilie und Schwert / 360).
Steyregg bei Linz, Schloßkapelle, durch barocke Umbauten gestörte Ausmalung (Weltgericht mit Byzantinismen, raumhalitge Darstellung, 1. Hälfte 14. Jh. / 361).
Peterspay, ehemalige Kapelle, um 1320/30 (362).
Alken, ehemalige Pfarrkirche St. Michael, Chorgewölbe, um 1330/40 (Apostel auf Einzelthronen mit Attributen / 363).
Bergheim/Sieg, ehemalige Pfarrkirche (Zerstörtes Fragment, durch Nachzeichnungen bekannt; isolierte Fürbitte durch Maria / 364).
Dobersberg, Filialkirche St. Martin, Außenfresken der Südwand, M.14. Jh. (365).
Feistritz ob Grades (Kärnten), Karner zur Pfarrkirche St. Martin, Ostwandfresko, M. 14. Jh. (366).
Bludesch-Zitz (Vorarlberg), Pfarrkirche St. Jakob der Ältere, Fresko an der Triumphbogenwand (nicht vollständig freigelegt), 14. Jh. (368).
Serfaus (Tirol), Pfarrkirche Unsere Liebe Frau im Walde, Fresko, 14. Jh. (369).
Wien, Michaelerkirche, Fresko am mittleren Triumphbogen, um 1350 (Bestandteil einer Ausmalung mit Byzantinismen / 370).

F Die süddeutschen Gerichtsportale

Während sich in den erwähnten Beispielen der Monumentalmalerei ein allmählich standardisiertes Bild herauskristallisiert, gibt es auch in der süddeutschen Bildhauerei einen wichtigen parallel verlaufenden Prozess, den wir ebenfalls kurz andeuten wollen, da auch er für eine Geschichte des Weltgerichts von Bedeutung wäre.
Unter dem Eindruck der Straßburger Westfassade und ihrer Bauhütte entsteht unter anderem der Freiburger Westvorhallenbau mit seinem aufwendigen plastischen Programm (371). Die Reduktion der Architektur auf eine Einturmfassade erzwang bei dem noch spürbaren Bestreben, das Straßburger Skulpturenprogramm möglichst weitgehend zu adaptieren, eine Verdichtung und Verzahnung einzelner Motive und Themen. So ent-

stand im Tympanon eine Mischung aus Weltgericht, Passionszyklus und Marienzyklus, also eine Zusammenfassung der in Straßburg über drei Tympana verteilten Programme.
Die zum Weltgericht gehörenden Szenen (372) beinhalten nur bekannte Details, darunter wieder die Darstellung des Astkreuzes, die mit der Rechten freigehaltene Brustwunde Christi, die um die Verdammten gelegte, zur Verdeutlichung des Sturzes abfallende Kette und Bekleidungsszenen unter den Auferstehenden der Erwähltenseite. Die vorrangige Bedeutung dieser Vorhalle liegt aber in ihrer Initialwirkung für die süddeutsche Kunst.
Sie und die Straßburger Westfassade erst regten die Bildung von gotischen Skulpturen-Portalen an, wobei die Bauhüttentätigkeit der Parler eine große Rolle spielte. Wir können hier nicht die reale Entstehung des (süd-)deutschen Weltgerichtsportales und damit auch eines Hauptteils der spätgotischen deutschen Weltgerichte darstellen, zeigen aber wenigstens die ersten wichtigen Stationen:
Rottweil, Sogenannter Kapelleturm, Westportal, um 1330/40 (Thematisch in sich geschlossenes Weltgerichtstympanon / 373).
Nürnberg, St. Lorenz, Westportal, um 1330/40 (Mehrzyklentympanon mit Weltgericht / 374).
Augsburg, Dom, Südostportal, nach 1356 (Auflösung der Darstellung in einzelne Konsolskulpturen an der oberen Außenwand der Portalanlage / 375).
Schwäbisch-Gmünd, Heilig-Kreuz-Münster, Südostportal, um 1360 (Reine Gerichtsikonographie / 376).
Ulm, Münster, Südostportal, um 1360/70 (Gerichtstympanon / 377).
Esslingen, Frauenkirche, Südportal, nach 1400 (Gerichtstympanon / 378).

Nicht in diese Reihe gehört das Nordwestportal der Nürnberger St. Sebaldus-Kirche, um 1310 (379), das ikonographisch eindeutig auf den Mainzer Lettner und das Bamberger Fürstenportal zurückzuführen ist. Die Freilegung der Brustwunde Christi, die Deesiskomposition, die Gestaltung der Trennung der Auferstandenen und die in die Archivolten eingestellten freiplastischen Arma-Engel sind nur Mainz verpflichtet, während aus Bamberg die Auferstehung der Toten zu Füßen Christi und die alte, provisorische Aufstellung Abrahams' Schoß in den Archivolten hier fest übernommen wird (380)!

Es scheint also festzustehen, daß in Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht genügend bedeutende monumentale Lösungen vorhanden gewesen sind, die durch ihre Ausstrahlung ein gefestigtes Bild mit hervorrufen konnten.
So bleibt zur Abrundung des Bildes nur noch die Buchmalerei nach 1200, die als einzige Kunstgattung eine relativ dichte Reihe von Darstel-

lungen vergleichsweise hoher Qualität hinterlassen hat. Es gelten aber auch hier die schon oben angeführten Mahnungen zur Vorsicht, da Miniatoren ikonographische "Programme" in der Regel stark schematisieren und abkürzen.

G Deutsche Buchmalerei der Gotik

Gleich zu Beginn des 13. Jahrhunderts zeigen die Beispiele aus der mitteldeutsch-niedersächsischen Malerei diese Tendenz sehr deutlich. Sowohl der Landgrafenpsalter in Stuttgart (zwischen 1211 und 1213; Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB II 24, fol 139 v / 381) als auch der sogenannte Elisabethpsalter (A. 13. Jh.; Cividale, Museo Archeologico Nazionale, s.n., pag 318 / 382) zeigen lediglich eine Deesis, unterhalb der zwei Gruppen zu sehen sind.

In beiden Darstellungen thront Christus ohne Mandorla zwischen den stehenden Interzessoren nach byzantinischer Art, und ein Schwert geht von seinem Munde aus bzw. wird in ihm gehalten, und seine Hände zeigen den Aufnahme- und Abwehrgestus. Der Landgrafenpsalter kennt fünf Wunden, der Elisabethpsalter nur vier.

Während im Landgrafenpsalter durch das Kettenzugmotiv und zwei Dämonen auf der rechten Seite noch zwischen Auserwählten und Verdammten unterschieden wird, zeigt der Elisabethpsalter nur zwei Christus zugewandte Gruppen, in denen der Klerus wie gewohnt übermäßig vertreten ist. Es fehlt aber jeder Hinweis auf den Stand der Gnade. Kürzer kann der Sinngehalt des Gerichts nicht mehr dargestellt werden, ohne den Inhalt aufzugeben.

Der diesen beiden Handschriften besonders nahe stehende Psalter Helmst. 521 (568) in Wolfenbüttel zeigt auf Folio 149 v einen ähnlichen Aufbau (383). Im oberen Teil finden wir die Deesis, diesmal ohne Schwert, und im unteren Teil wird wie beim Landgrafenpsalter eine Gruppe von Verdammten von den Seligen weggezogen. Nur der zweite Teufel ist weggelassen.

Diese Darstellung und die des Landgrafenpsalters bereiten das Motiv des Brustschlitzes, wie er in Mainz zuerst rein auftritt, vor. Beide Miniaturen zeigen nicht die ganze Seite Christi, sondern nur durch ein vom Gewand freigelassenes Stück einen Teil der Brust mit der Seitenwunde. Diese Form des Brustschlitzes wird durch die ältere Ikonographie vom Ungläubigen Thomas vorbereitet (384).

Jüngere Handschriften führen das Motiv fort (siehe z.B. Anm 390, 400) oder weisen schließlich wie der Schlesische Psalter (siehe Anm 396) den echten Schlitz im Gewand auf.

Neben den Gerichtsdarstellungen, die beim Elisabethpsalter und im Wolfenbüttler Codes die Vespera defunctorum einleiten, hat der Landgrafenpsalter dafür ein Paradiesbild (fol 174 v), das um die Deesis

erweitert auch im Wolfenbüttler Codex (fol 9 r) vorkommt. Daneben besitzt der Elisabethpsalter eine Litanei (pag 333 - 336), deren Motive an das Weltgericht erinnern (385).
Ein weiterer Psalter dieses Kunstkreises (Hildesheim (?), vor 1239) faßte die oben noch isolierten Miniaturen der Litanei zu einem "Gerichtszyklus" zusammen, läßt dafür aber eine eigene Weltgerichtsdarstellung weg. Leider ist dieser Zusammenhang heute wieder zerrissen (386).
Die erste Miniatur, das Paradiesbild mit Abrahams Schoß und Christus anstelle des Lazarus (ehemals fol 147), befindet sich heute in Washington, die übrigen Miniaturen gelangten mit dem Codex in die Bibliothèque Nationale in Paris, Nouv.Acq.Lat. 3102.
Dem Paradiesbild folgte die Litanei, die auf dem ersten Blatt (fol 147 r) aus dem einfacheren Bild des Elisabethpsalters eine Ankunft des Richters zum Gericht mit Cherubim, den Fürbittern und drei Arma-Engeln zeigt. Dadurch erhalten die vier folgenden Blätter mit Heiligen (anstelle der drei des Elisabethpsalters) den Charakter von Quasi-Heiligenchören nach byzantinischer Art (fol 147v Apostel, fol 148r Märtyrer, fol 148v Päpste und Äbte, fol 149r Jungfrauen und weibliche Märtyrer). Den Abschluß bildet eine Darstellung zum Beginn des Totenoffiziums (fol 150 v), eine ganzseitige Auferstehung der Toten mit vier Posaunenengel.
Der entfernt verwandte Psalter Cod. 309 in Donaueschingen hat dagegen die ausführlichste echte Gerichtsdarstellung (387). Nach der Auferstehung der Toten zum Gericht auf Folio 42 v folgt auf Folio 43 r unterhalb der Deesis die dramatische Vertreibung der Verdammten und das Einlassen der Seligen in das Paradies.
Ein vermutlich böhmischer Psalter vom Anfang des 13. Jahrhunderts in Zwettl (Stiftsbibliothek, Cod 204, fol 83 r / 388) reduziert aus seinen Vorlagen so stark, daß Christus zwar als Thronender dargestellt ist, die Sitzgelegenheit aber weggelassen wurde. Neben der übergroßen Figur des Richters kennt das Blatt nur noch die Arma, die um Gnade flehenden Auferstandenen und Maria als isolierte Fürbitterin. Auch Psalterhandschriften in Harburg (389) und Zürich (390) wenden vereinzelte Gerichtselemente recht eigenwillig an.
Während die hervorragende Darstellung des Bamberger Psalters (zwischen 1220 und 1230; Bamberg, Staatsbibliothek, Bibl. 48 (A II 47), fol 117r / 391) konsequent die Hauptmotive eines hochgotischen Programms nach französischer Art reduziert, ist die Darstellung im Brevier von St. Gallen (kurz nach 1235; Stiftsbibliothek, Cod. 402, fol 10v/11r / 392) nur eine unklare Zusammenstellung von vier Motivgruppen (Richter mit Arma-Engeln, Apostel, Seelenwaage, Vertreibung der Verdammten - ein Hinweis auf die Auferstehung der Toten und die Seligen fehlt).
Das "Spiel" mit den Motiven ist sehr abwechslungsreich: Im Bamberger

Psalter, dem St. Gallener Brevier und einem Augsburger Psalter in Nürnberg (Stadtbibliothek, Cod. Solger I.2.40, fol 91 v / 393) ist der Wundmal-Christus mit den Arma-Engeln das Zentralmotiv, während in einem Psalter vom Oberrhein (Liverpool, Free Public Museum, Ms 12 004, fol 11v / 394), der Heisterbacher Bibel (Berlin-West, Staatsbibliothek, Ms. theol lat. fol. 379, fol 383 r / 395), dem Schlesischen Psalter in Breslau (Universitätsbibliothek, Cod. I.F. 440, fol 157 r / 396) und auf einem Einzelblatt aus einem vermutlich nordbayerischen Missale (Würzburg (?); Turin, Archivio di Stato, eingeklebt im Missale Rovere, fol 96 v / 397 / alle HSS um 1240) die Deesiskonfiguration das Hauptmotiv darstellt.
Die in Frankreich und England nachweisbare Tendenz, die Darstellungen gerade in der Buchmalerei in Gruppen und Kompartimente zu unterteilen, ja womöglich über mehrere Blätter zu verteilen, ist sehr selten. Ein Psalter aus der Augsburger Diözese (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 280, nach 1235 / 398) bringt den Gehalt des Weltgerichts auf zwei voneinander getrennten Blättern unter: Folio 13 recto zeigt die Auferstehung der Toten und auf der Rückseite die Initiale B mit dem Richter in Begleitung zweier Arma-Engel und der Fürbitter. Folio 53 r stellt den Schwertengel dar, der den Zug der Verdammten in den Höllenrachen treibt, und auf der Verso-Seite ist das entsprechende Bild das Himmelskürzel von Abrahams Schoß innerhalb einer Q-Initiale. Lediglich aus technischen Gründen ist auch die Darstellung auf dem Hornplatteneinband des Aldersbacher Psalters in Kompartimente geteilt (München, Bay. Staatsbibliothek, Clm. 2641, um 1250 / 399).

Um auch die Buchmalerei nicht zu kurz kommen zu lassen, seien hier noch einige Beispiele zitiert, die bis ins 14. Jahrhundert hineinführen:
Besançon, Bibl. Municipale, Ms. 54, Psalter eines Zisterzienserklosters in der Diözese Basel, um 1260, fol 21 r (400).
Harburg, Bibliothek der Fürsten von Oettingen-Wallerstein, Cod. I.2. 4° 24, Psalter aus dem Würzburg-Eichstätter Raum, fol 14 r, kurz nach 1255 (401).
Melk, Stiftsbibliothek, Cod. 1833, Psalter der Bamberg-Eichstätter Diözese, fol 109v - 123v, um 1255 (402).
München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 3900, Psalter aus der Gegend von Würzburg, fol 126v, zwischen 1250 und 1259 (403).
Oxford, Keble College, Legendar der Dominikanerinnen zum Heiligen Kreuz in Regensburg, fol 235 v, kurz nach 1271 (404 / Sehr eigenwillige Darstellung mit Heiligen des Alten und des Neuen Bundes, sowie Stifterfiguren; neben der isolierten Marienfürbitte tritt sowohl der Feuerstrom als auch das Feuermeer mit Satan auf.)

Oxford, Bodleian Library. Ms. Liturg 396, Psalter aus Gent, fol. 14v, 3. Viertel 13. Jh. (405).
Krakau, Wawel-Musuem, Nr. 2459, Sogenannte Sucha-Bibel, fol 402 r, oberösterreichisch, um 1315 (406).

H Eigenarten des deutschen Gerichtsbildes

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß es keine verbindliche Vorstellung in Deutschland gegeben hat, denn erst am Ende unseres Beobachtungszeitraumes treten zusammengehörige Gruppen von Denkmälern auf, die vorbildhaft wirken konnten.
Dennoch lassen sich einige typische Einzelheiten benennen:
Von Christi Mund gehen gelegentlich ein oder zwei Schwerter aus, später auch Lilie und Schwert. Der Gestalt des Richters sind häufig Maria und Johannes der Täufer (nicht Johannes der Evangelist) als Fürbitter zugeordnet, meist sogar in einer Haltung, die weitgehend der byzantinischen Auffassung der Deesis entspricht.
Gelegentlich kommen unter byzantinischem Einfluß auch Feuerstrom und Hetoimasia bzw deren Reduktion zu einer Arma-Engel-Gruppe unterhalb Christus vor. Das Zeichen des Kreuzes wird innerhalb der Leidenswerkzeuge ganz besonders hervorgehoben.
Die Darstellungen sind im Allgemeinen nicht sehr detailreich und verzichten weitgehend auf Schilderungen von Himmel und Hölle. Als Ziel der Züge genügt für die Seligen, sofern überhaupt dargestellt, das Paradiestor oder Abrahams Schoß, für die Verdammten gelegentlich der große Höllenrachen. Häufig ist die Darstellung der von einer Kette umschlungenen Gruppe von Verdammten. Ausgesprochen selten ist dagegen die Darstellung von Feuerhöllen mit Satan und gar differenzierten Höllenstrafen.
Relativ große Aufmerksamkeit wird dagegen den Auferstehungsszenen gewidmet, die auch ein besonderes Motiv kennen, das vermutlich auf das Elucidarium, das dem Honorius Augustodunensis zugeschrieben wird, zurückgeht: Die Ankleideszenen der Auferstehenden (407). Die Darstellung von Auferstehenden, die von Engeln bekleidet werden (408), ist aber ebensowenig eine verbindliche Bildformel, wie die ebenfalls aus dem Elucidarium ableitbare Gegenüberstellung von bekleideten Seligen und nackten Verdammten (409).

5 Das "europäische Weltgericht"

Das Weltgerichtsbild in der westeuropäischen Kunst hat eine zweiteilige Geschichte erfahren. In der Frühzeit ist es eine Geschichte der Motive und ihrer Entwicklung. Ab dem zwölften Jahrhundert wird es eine Geschichte der Form.

Der grundlegende Motivschatz hat sich im Frühmittelalter herausgebildet, und er ist wie im Osten als eine Kompilation von biblischen Motiven zu verstehen, bei dem die Offenbarung Johannis nur eine ausgesprochen nebensächliche Rolle spielt (410).

Betrachtet man die Zeit seit dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts als die Epoche der formalen Lösung, dann kommt in der Übergangszeit die letzte bedeutende Motivgruppe in die westliche Weltgerichtsikonographie, die Hölle.

Die wenig später feststellbaren Byzantinismen sind vereinzelte Übernahmen, die gesamteuropäisch nur eine geringe Rolle spielen, eine geringere als die kleineren Details, die in der Formalepoche das Weltgericht noch bereichern. Das bedeutendste dieser Einzelmotive dürfte das Schwert und dann die zusätzliche Lilie im Mund des Richters gewesen sein, da es zu einem wichtigen Motive der Spätzeit des Mittelalters wird.

Ein einheitliches Bild ist bis in das vierzehnte Jahrhundert hinein nicht entstanden, und man muß die Eigenarten der drei großen Kulturblöcke noch separat betrachten. Die Frage nach der "Europäisierung" des Motives kann hier nicht gestellt werden (411).

Mit der vorliegenden Basis wird es jetzt leichter sein, anhand einer speziellen Problematik Italiens Stellung zwischen Ost und West zu untersuchen.

Kapitel IV: Das mittelalterliche Gerichtsbild Italiens (1)

A Die ältesten Denkmäler

Das erste bekannte Beispiel befand sich in der in ein Wohnhaus umgebauten Kirche der Ex-Abbazia S. Quintino bei Spigno Monferrato (991 gegr. / 2). Man kann die Darstellung aus inzwischen untergegangenen Freskenresten noch teilweise erschließen. An der inneren Westwand stand eine Engelreihe hinter den thronenden Aposteln. Christus muß zwischen zwei Engeln dargestellt gewesen sein. Nach einer nicht ganz zuverlässigen Quelle sollen auch Maria und Johannes der Täufer vorhanden gewesen sein (3). Man spürt also deutlich den byzantinischen Hintergrund dieser Darstellung, wenn auch nicht mehr gesagt werden kann, ob noch ein älteres Gerichtsbild wie in Hagios Stephanos zu Kastoria, oder ob bereits die jüngere Tradition nach Art der Panagia ton Chalkeon oder der Sinaiikonen vorbildhaft gewesen ist (4).

Im nächsten, tatsächlich erhaltenen Denkmal, dem ebenfalls an der inneren Westwand befindlichen Weltgerichtsfresko von Sant'Angelo in Formis bei Capua, finden wir das erste vollständig erhaltene Bild des Gerichts in der italienischen Kunst (zw. 1072 und 1087 / 5). Trotz einer nachweisbaren Tätigkeit von byzantinischen Kunsthandwerkern in Monte Cassino, dem Ausgangspunkt der Kunst von S. Angelo (6), ist die Darstellung nicht nur ausgesprochen unbyzantinisch, sondern auch in hohem Maße selbständig gegenüber "nordischen" Einflüssen. Die Komposition des Freksos wird durch die eigenwillige logische Abfolge der Darstellung ("Ablaufbild" / 7) bestimmt.

Nur versteckt kann man in den Motiven Beziehungen zu den zeitgenössischen byzantinischen Darstellungen erkennen: Parallelen sind die Engelsreihen über den Apostelreihen, die Engel mit den Globen, die Armhaltung Christi mit dem Gestus der Zustimmung und der Ablehnung, die chorähnliche Gruppierung der Stände unter den Seligen und die Paradieseslandschaft.

Als eindeutig westlich muß die Vierzahl der Posaunen (8), die Beschränkung der Auferstehung der Toten auf Sarkophagszenen, die Darstellung von Rollen als Attribute der Apostel, die starke Überdimensionierung des Richters, die Darstellung der Schriftbahnen mit dem "Venite Benedicti" und dem "Ite Maledicti", sowie das Fehlen signifikanter byzantinischer Elemente betrachtet werden. Es gibt keine Deesis, keinen Feuerstrom, keine Hetoimasia, kein Paradiestor, keine Auferstehung der Toten aus den Elementen, keine Höllenbulgen usw.

Bezüglich der "westlichen" Motive müssen noch einige Besonderheiten beachtet werden: Zu den üblichen zwei Schriftrollen tritt eine, ebenfalls von einem Engel in der Mittelachse gehaltene dritte, deren In-

schrift leider bis auf ".. tempus amplius non erit." verschwunden ist. Noch bedeutsamer erscheint uns die Darstellung einer Höllenlandschaft, die innerhalb eines gezackten Randes ausdrücklichen Höhlencharakter erhält. Zwar ist noch keine realistisch brutale Hölle nach Art der französischen Kunst des 12. Jahrhunderts zu erkennen, aber einzelne Details deuten auf die spätere Entwicklung. Unterhalb einer großen Gruppe Lamentierender, die, noch außerhalb der Hölle und zur Kennzeichnung der Stände bekleidet, dargestellt sind, finden wir eine Feuerhölle mit geflügelten Teufeln, die nackte Verdammte beiderlei Geschlechts quälen und einem monströsen Höllenfürsten zutreiben (9). Dieser Satan hat zwar Ähnlichkeit mit dem in den Reichenauer Miniaturen, und er ist wie jener gekettet, stellt aber mit seinem Erfassen und verschlingen die eindeutige Hauptgestalt des Höllenbildes dar. Er gleicht in seiner Funktion also eher dem byzantinischen Satan auf dem großen Fresser, als den westlichen Verkörperungen.
Da mit ihm keine Herrschaftsmotive gezeigt werden, kann die unter den Arm geklemmte Gestalt des Judas (Inschrift) allerdings nicht als Analogie zum Antichrist der östlichen Bilder betrachtet werden. Die insgesamt eigenständige Ikonographie von Sant'Angelo erübrigt den in der älteren Literatur häufig ausgetragenen Streit um die westliche oder östliche Herkunft des Bildes.
Nicht weit von Sant'Angelo entfernt existiert eine weitere Gründung von Monte Cassino, die leider in der Forschung bislang kaum beachtet worden ist: Die Basilika San Pietro ad Montes bei Caserta. Eine äußerst ruinöse Freskoausstattung höchster Qualität (10), die zeitgenössisch oder wenig jünger zu Sant'Angelo ist, enthält neben dem ähnlichen zyklischen Aufbau an der inneren Eingangswand ein Weltgerichtsfragment, das wie das vorhin behandelte aufgebaut gewesen sein muß.
Bedauerlicherweise ist das Zentrum der Darstellung zerstört bzw. völlig mit Kalkweiße bedeckt, und man kann derzeit noch nicht sagen, ob dort noch Reste erhalten sind, die die Verwandtschaft mit Sant' Angelo weiter bestätigen. Bereits jetzt darf man aber sagen, daß es ein für die Ableger von Monte Cassino typisches Ausstattungsschema gegeben haben muß. Es enthielt ein Weltgericht für die Eingangswand und paßte sich an den Bautyp der dreischiffigen Säulenbasilika an, wie er sowohl in Sant'Angelo als auch in San Pietro ad Montes vorhanden ist. Sogar die Proportionen und die Wandeinteilung stimmen gut überein. Man darf also S. Angelo nur bedingt als zentrales Kunstwerk sehen, das es durch den Zufall der Erhaltung geworden ist.
Ebenfalls am Ende des elften Jahrhunderts entstand in einem der äußersten Bereiche der italienischen Kultur, im Ticino (Tessin),

eine wegen ihrer Ikonographie umstrittene Darstellung. Wir halten eine gut fundierte Interpretation des Westwandfreskos von S. Carlo (auch S. Ambrogio) in Negrentino bei Prugiasco als "Weltgericht" für zutreffend (11) und weisen die immer wieder auftauchende Interpretation als Himmelfahrt Christi zurück (12).

Nicht nur die Darstellung der Leidenswerkzeuge innerhalb der Glorie Christi und die Reste einer Höllenszene, sondern auch die ikonologische Stellung des Freskos sprechen gegen eine solche Auffassung. Sicher ist die Gestalt des stehenden Christus mit Wundmalen und beigefügten Arma in einer Kreisglorie ungewöhnlich, spezifiziert man die Interpretation aber als Darstellung des Adventus Domini mit der Demonstration der Folge des Gerichts, dann verbietet sich jede andere Aussage, vor allem, wenn man die in dieser frühen Zeit noch nachweisbare große Spielbreite innerhalb der Gerichtsikonographie berücksichtigt.

Eine weitere Adventus-Darstellung dieser Zeit ist am Bronzeportal von S. Zeno in Verona erhalten. Die kleine Platte des ersten Meisters (13) zeigt einen thronenden Christus mit bloßer Seite (14) zwischen Engeln mit Weihrauchfässern und Leidenswerkzeugen. Darunter tragen zwei weitere Engel dem Richter das Signum Crucis voraus. Die wichtigste Bildformel für die Motivgeschichte ist dabei die seltene Kombination von Cherubim auf den geflügelten Rädern der Throne nach der östlichen und Astkreuz aus der westlichen Ikonographie.

Diese Darstellung des Adventus im engeren Sinne, ohne einen deutlichen Gerichtsbezug, gehört mit einer alten Tradition der Voranstellung des Kreuzes in einen eigenen Ikonographiekreis (15).

B Die Auseinandersetzung mit Importgut im 12. Jahrhundert

Nachhaltiger als bisher stellt sich die Frage nach der Rezeption von fremden Motiven beim nächsten Denkmal, der Friedhofskirche S. Michele von Oleggio bei Novara (16), deren Fresken allgemein um oder gegen 1100 datiert werden (17).

Trotz schwerer Störungen des Bestandes im Westwandfresko durch inzwischen wieder vermauerte barocke Fenster- und Türeinbrüche sind noch einige wichtige Details zu erkennen: In der obersten Reihe der Engel ist zwischen die Engel an der Mandorla und die Reihen der Engel, die Christus verehren, jeweils die Halbfigur von Maria und Johannes dem Täufer eingeschoben. Die große Christusfigur auf dem Thron, die wie jene von Sant'Angelo durch Engel- und Apostelreihen hindurchreichte, ist zwar wegen der Zerstörungen nicht mehr klassifizierbar, aber sie bildete erkennbar mit Maria und Johannes eine "versteckte" Deesis. Bezieht man die beiden Engel an der Mandorla ein, entsteht sogar

eine Form der sogenannten großen Deesis.
Die Engel bilden keine eigene, abgesetzte Reihe, wie in Sant'Angelo, sondern eine Hintergrundsfolie nach byzantinischer Art für die dominierenden thronenden Apostel.
Unterhalb der Apostel ist links ein kleiner Rest von halbfigurig dargestellten auferstandenen Seligen erhalten. Darunter befindet sich eine zu etwa zwei Dritteln noch intakte Paradiesesdarstellung mit der bislang ältesten bekannten Darstellung der Patriarchentrias im Westen. Jeder der Erzväter sitzt in einer schmalen Arkade unter einem gemmierten Kronreif und hält Seelen in einem Schoßtuch. Die beiden äußeren tragen je drei Seelen, der mittlere zumindest eine nimbierte Seele; es dürfte sich um Abraham mit Lazarus handeln.
Da die Darstellung der drei Erzväter in der Yılanlı Kilise für das 11. Jahrhundert nicht zu sichern war, muß man das Fresko von Oleggio womöglich als die älteste Darstellung dieses Typs ansprechen. Die Wiedergabe der Kronen der Seligkeit und der bei den Patriarchen nur im Westen gebräuchlichen Schoßtücher ist auf jeden Fall die derzeit älteste bekannte. Bei den Schoßtüchern können wir eine italienische Innovation annehmen, die Darstellung der Trias bleibt unseres Erachtens nach wie vor eine mutmaßliche Erfindung der byzantinischen Kunst (18).
Auf der Seite der Verdammten ist kaum noch etwas erhalten. Durch die originale asymmetrische Türsetzung in der Westwand blieb ohnehin nur ein schmaler Streifen für eine nicht mehr erhaltene Hölle oder Entsprechendes. In der Reihe der Auferstandenen darüber sind noch einige Halfiguren schemenhaft sichtbar, die als Verdammte angesprochen werden können.
Die weitere Auseinandersetzung mit Importeinflüssen wird bei den anderen zufällig erhaltenen Denkmälern vorerst zugunsten des Nordens entschieden. Die Zugehörigkeit weiter Teile Italiens zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation kann nicht übersehen werden.
In den Resten der karolingischen Kirche der ehemaligen Reichsabtei Farfa nördlich von Rom hat sich im sogenannten Coro quadrato eine sehr fragmentierte Darstellung erhalten. Nach der Aufgabe dieses Kirchenteils als geweihter Ort und seiner Umwandlung in Kloster-räume blieb in der Stärke des Fußbodens ein Freskenstreifen erhalten, der vielleicht noch einer Ausstattung des späten 11. Jahrhunderts, vielleicht auch des 12. Jahrhunderts angehörte. Jedenfalls ist in einer kritischen Höhe genügend erhalten, um ein Weltgericht mit nördlichen Einflüssen zu rekonstruieren (19).
Dem Richter, der mit gesenkten Händen die Wundmale vorwies, war ein einfaches Kreuz vorangestellt. Ihn flankierten zwei Engel mit Globen und den bekannten Schriftbändern. Auf diese nach rechts aus der Mit-

te verschobene Zentralgruppe folgt links nach einer Unterbrechung eine Reihe von Aposteln, die abwechselnd Rollen und geschlossene Bücher tragen. Die Fragmente an der rechts anschließenden Wand sind nicht mehr identifizierbar, die an der linken Wand könnten zu einer Darstellung des Himmlischen Jerusalems oder eines anderen Paradiesbildes gehört haben.

Ebenfalls vom Norden, also aus der Reichskunst, dürften die Einflüsse für die Reste in S. Benedetto in Piscinula in Trastevere in Rom gekommen sein (20). Da die heute größtenteils in den Nonnenchor inkorporierte Eingangswand bisher nur partiell untersuchtwerden konnte, verschliessen sich Detailbeobachtungen.

Auch die Darstellungen im Hamilton-Psalter aus Oberitalien (?) in Berlin (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Cod. 78 A 5; 1.H. 12. Jh.) sind weitgehend der Ikonographie des Nordens verpflichtet. In der sehr einfachen Darstellung des Adventus' (fol 74 v) und im schematischen Kurzgericht (fol 13v / 21) erkennt man außer einem kleinen Ungeheuer, das entfernt an den byzantinischen Fresser erinnert, nicht eine Spur aus der östlichen Ikonographie.

Dagegen entdeckt man im Fußboden des Domes von Otranto im südlichen Apulien wieder eine deutliche, wenn auch provinzielle und primitive Auseinandersetzung mit Östlichem. Die um den Zeitraum 1163 - 1165 entstandene Gegenüberstellung von Himmel und Hölle im linken Seitenschiff (22) zeigt in der phantastischen Paradieslandschaft die Patriarchentrias mit Seelen im Schoß (Abraham 1 = Lazarus ?, Isaak zwei, Jakob teilweise zerstört, drei ?) (23).

Die Höllenschilderung bringt die singuläre Doppeldarstellung von Personifikationen des INFERNUS (= gefesselter Hades) und des gekrönten doppelzüngigen SATANAS auf einem fressenden Ungeheuer. Daneben werden verschiedenen Höllenqualen, vor allem mit Schlangen, gezeigt (24). Dazu kommen als weitere Einzelheiten das Aufbohren eines Kopfes durch ein Teufelchen, eine Art Kessel, verschiedene Formen des Verschlingens in der schon gezeigt falschen Art des Ausspuckens und eine ungewöhnliche Form der Seelenwaage durch einen Dämon (25). Man fühlt sich ständig an östliche Vorbilder erinnert, die Verarbeitung und Vermischung der Motive lassen aber einen isolierten Bildtyp entstehen, der keiner Seite zugerechnet werden kann.

Ein Fragment in Gaeta, an der Eingangswand von S. Lucia (26), deutet ebenfalls auf die verbreitete Kenntnis des byzantinischen Weltgerichts, aber der geringe Bestand läßt außer Abrahams Schoß und dem Gewandrest eines Engels (?) nichts mehr erkennen.

Auch ein wohl ebenfalls dem Ende des 12. Jahrhundert angehörendes Kapitellrelief in Berlin, das ebenso dem Grenzbereich des Latiums zu Campanien entstammt und eine Auferstehung der Toten zeigt (27), kennt

ein byzantinisches Detail: Die Herausgabe der Toten durch die wilden Tiere.

Das wichtigste Werk des späten 12. Jahrhunderts begnügt sich aber nicht nur mit vereinzelten Byzantinismen, sondern liefert einen Sonderfall der Weltgerichtsikonographie.

Das berühmte Westwandmosaik des Domes von Torcello zeigt eine so große Übereinstimmung mit der östlichen Ikonographie, daß viele Autoren dazu verleitet worden sind, in diesem Mosaik, das im Gegensatz zur Anastasis nicht von Byzantinern, sondern größtenteils von venezianischen Mosaizisten gesetzt worden ist, ein Musterbeispiel östlicher Gerichtsdarstellungen zu sehen (28). Eine Beschreibung erübrigt sich, da dieses Hauptwerk italo-byzantinischer Kunst nur minimal von einem im II. Kapitel beschriebenen Standardtypus abweicht. Diese Abweichungen sind aber von Interesse.

Oft nebensächlich wirkend, verraten diese Einzelheiten die Hand des westlichen Künstlers, der das Prinzip der östlichen Darstellung nicht wirklich verstanden haben kann.

Die Wiedergabe der als Einzelmotive in Byzanz bekannten Tetramorphe konnten wir nirgends im Weltgericht des Ostens nachweisen. Auch die Darstellung von geschlossenen Büchern und Schriftrollen gelangt zu dieser Zeit noch nicht im Osten zur Übernahme, das Fragment von Farfa kannte sie dagegen schon.

Die Darstellung von vier Posaunenengeln, je zwei zur Auferstehung aus dem Meere bzw. der Erde, entstammt der westlichen Vorstellung.

Die Gottesmutter als stehende Orans anstatt der thronenden Maria im Paradies stellt eine geringfügige Abweichung von den Traditionslinien dar. Solche vergleichsweise geringen "Fehler" nehmen der Darstellung kaum etwas vom byzantinischen Charakter, der viel stärker durch die Zoneneinteilung geschmälert wird, sondern verraten vor allem den "nur" byzantinisierenden Ursprung.

Eine derartige Erscheinung mußten wir bereits im II. Kapitel bei dem etwas älteren Elfenbein im Victoria-and-Albert-Museum erkennen, das immer noch als byzantinisches Kunstwerk in der Literatur geführt wird (29). Die Abweichungen waren dort sogar noch stärker ausgeprägt und die Eingliederung in den Kreis der italo- insbesonders veneto-byzantinischen Kunstwerke darum erleichtert.

Beide Darstellungen, die unzweifelhaft von byzantinischen Vorbildern abhängig sind, zeigen den symmetrischen Fresserthron. In Torcello ist er in der Reinform, auf dem Elfenbein in westlich-romanischer Abwandlung zu sehen. Damit ist ein byzantinisches Motiv, das im Osten zufälligerweise erst spät nachgewiesen werden kann (30), bereits für die Mitte des 12. Jahrhunderts gesichert.

Neben den Mischtypen und nicht eindeutig klassifizierbaren Darstel-

lungen und neben den stark byzantinisierenden Denkmälern gibt es auch Werke, deren Motivschatz allein dem Westen verpflichtet ist. Dazu gehört das Westportal des Baptisteriums von Parma (31). Benedetto Antelami hat es nach 1196 (wahrscheinlich um 1199-1200) geschaffen und in ihm eine eigenständige Komposition und Kompilation gefunden, die es von zeitgenössischen Werken nördlich der Alpen deutlich absetzt. Der Motivschatz dieser Darstellung einer Bereitung des Gerichts ist aber nicht ausschließlich als "Importgut" zu bezeichnen.

Die Vierzahl der Posaunenengel, die paarweise zum Gericht und zur Auferstehung rufen, die abwechselnden Bücher und Rollen der Apostel, die sechs Engel, die die Leidenswerkzeuge einschließlich eines Astkreuzes herbeitragen und der Wundmalchristus sind rein westlich und teilweise schon in Italien eingebürgert. Der von Christus vertretene Typ gehört gar der traditionsreichsten Form des Westens an, die seit dem englischen Walroßrelief in Cambridge und den Fresken in Burgfelden und Clayton das Gerichtsbild prägt.

Die einseitige Betonung des Auferstehung aus Sarkophagen gehört ebenfalls in diese Traditionsreihe. In diesem Zug der Auferstandenen und im Wolkenband, auf dem Christus ankommt, wird zusätzlich verdeutlicht, daß die übliche Bezeichnung "Weltgericht" auf dieses Relief nicht zutrifft. Es fehlt dem Tympanon jede richterliche Handlung.

Die zentrale Adventus-Darstellung ist durch die sie umgebenden Figuren nur zu einer Bereitung erweitert worden. Die Auferstandenen sind auf der rechten Seite lediglich durch Klagehaltung und Gesten der Scham in die heraldische Ordnung eingepaßt. Dieser motivischen Zurückhaltung entspricht auch die Inschrift, die nicht Selige von Verdammten scheidet, sondern allgemein zum Gericht ruft:

Surgite defu(n)ctis, rectore cernite mundi - Vos q(ui) domitis ia(m) surgite nuncius inquid (Steht auf Verstorbene und erblickt den Richter der Welt - Ihr, die ihr schlaft, erhebet euch augenblicklich, spricht der Bote).

Nach dem Muster französischer Kathedralportale wird der Anlage ein Nebenprogramm beigefügt, das an den Türpfosten die Werke der Barmherzigkeit und die Weinbergparabeln zeigt. Der gesamte ikonographische Apparat bleibt aber beschränkt.

Die größte Eigenständigkeit liegt in der Darstellung des Sehers dieser Wiederkunftsvision innerhalb des Tympanons. Da alle der dargestellten biblischen Motive, außer den Beisitzern, allein mit Mt 24:30f belegt werden können, erscheint uns eine andere Interpretation der Figur als die von Matthäus unwahrscheinlich (32).

C Die Etablierung eines italienischen Gerichtstyps

In der Zeit gegen 1200 zeigte sich bereits das Grundsätzliche am ita-

lienischen Gerichtsbild: Die Mittelstellung zwischen westeuropäischer und byzantinischer Ikonographie und die seit Prugiasco feststellbare Tendenz, Darstellungen mit Adventus- und Bereitungscharakter zu bevorzugen. Letzteres muß beachtet werden, da in der Regel bei Benennungen in der Literatur zwischen den verschiedenen Ausprägungen des Gerichtskomplexes nicht differenziert wird.

Drei zeitlich dem Tympanon von Parma nahestehende Fresken vermehren die Beispiele für die italienische Art der verkürzten Darstellung. Das Fresko in der Nordapsis des Baptisteriums von Riva San Vitale (33) zeigt ebenso wie das in der Hauptapsis von S. Maria Maggiore in Pianella (34) und das an der Westwand von S. Giovanni an Porta Latina in Rom (35) die Kennzeichen der Adventusdarstellung, die zu einer Bereitung des Gerichts erweitert worden ist.

Im stark fragmentierten römischen Fresko kommt Christus in der Herrlichkeit inmitten der himmlischen Heerscharen zum Gericht. Könnte man nicht auf alten Wiedergaben (36) noch auf den Schriftbahnen das "Venite benedicti patris .." und das "Ite maledicti .." lesen, wäre die Zugehörigkeit zur eigentlichen Gerichtsikonographie nicht sicher. Die den Charakter von Darstellungen bestimmende Fortsetzung nach unten ist allerdings verloren.

In Riva San Vitale und Pianella zeigt sich der Richter als Wundmal-Typus mit mehr oder weniger gesenkten Händen. Die ihn begleitenden bzw. vorauseilenden Engel sichern wie in S. Giovanni an Porta Latina die Interpretation mittels der Schriftbahnen als Bereitung. Dazu kommen in Riva SanVitale zwei Tetramorphe und im Rund der Apsis zwei Felder, das linke sicher mit der Auferstehung der Seligen, das rechte, weitgehend zerstörte, vermutlich einst mit einer Auferstehung der Verdammten oder einer Andeutung ihrer Vertreibung (37).

In Pianella schließen sich links und rechts an die Engel mit den Schriftrollen die Beisitzer des Gerichts an, die sich auf ihren Thronen bereits niedergelassen haben. Im darunterliegenden, heute unverputzten Teil der Apsis muß man die Darstellung von Auferstehungsszenen vermuten.

Die angedeutete Zwischenstellung Italiens zeigt sich immer wieder bei der Analyse der Motive. In welcher Reinheit fremdes Gut importiert worden ist, haben wir bei byzantinisierenden Formulierungen wie dem Londoner Elfenbein und dem Mosaik von Torcello gesehen. Gegenüber dem nur in Teilen des Motivschatzes vom Norden her fremdbestimmten Portal in Parma läßt sich eine andere oberitalienische Darstellung mit Motiven aus dem Gerichtsbereich finden, die westeuropäisches Motivgut, insbesonders aus Frankreich, in einer ähnlichen Reinheit wie die vorgenannten byzantinisierenden Darstellungen übermittelt: Ein Kanzelrelief, das heute an der Kirche S. Maria As-

sunta in Fornovo di Taro eingemauert ist (38). Die darauf dargestellte Höllenszene, angeblich die Bestrafung der sieben Todsünden, ist mit den im Nordwesten geläufigen Motiven des Höllenrachens, des Avarus mit den Geldsäcken, des von Teufeln angeheizten Höllenkessels und der abscheulichen Dämonen eine unverfälschte Übernahme aus dem westeuropäischen Gerichts- bzw. Höllenbild. Dieses Einzelstück wird verständlicher, wenn man berücksichtigt, daß Fornovo an einem im Mittelalter stark frequentierten Pilgerweg lag, auf dem auch viele deutsche und französische Pilger zum Monte Bardone zogen.

Einen wesentlichen Anteil bei der Bildung eines typischen Bildes haben Byzantinismen gehabt, die vergleichsweise früh in den Darstellungen aufgetaucht sind und in der Folgezeit vollständig adaptiert worden sind.

So zeigt eine veronesische Bibel in der Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. A IV 74, auf einer doppelseitigen Darstellung (fol 113 v / 114 r / 39), die von keinem byzantinischen Werk beeinflußt sein kann, die Patriarchentrias mit Schoßtüchern zwischen Paradiesbäumen. Dieses Motiv muß um 1200 bereits als italianisiert gelten. Daneben zeigt die Handschrift den üblichen nördlichen Wundmal-Christus zwischen zwei Arma-Engeln, eine verkürzte Darstellung der Apostel, die Vertreibung der Verdammten durch den Engel mit dem Schwert, sowie zwei Posaunenengel und eine gedrängte Auferstehung der Toten aus zwei Sarkophagen. Alle Motive sind im Gegensatz zur Trias ausgesprochen westeuropäisch, zum Teil sogar aus der jüngsten Entwicklung (Richter und Armaengel).

Auch die verlorene Marmorritzzeichnung vom Giebel von S. Zeno in Verona ist gut mit der zeitgenössischen französischen oder deutschen Ikonographie vergleichbar gewesen (40): Wieder thront ein, nun aber überdimensionierter, Wundmal-Christus zwischen armatragenden Engeln. Darauf folgen Maria und Johannes der Evangelist (!), darunter thronen in kleinerem Maßstab die Apostel. Das Geleit der Seligen durch einen Engel, die vier Posaunenengel, der Schwertengel, die Betonung der hohen Stände, die Auferstehung der Toten aus insgesamt drei Sarkophagen, all das könnte auch eine deutsche Darstellung dieser Zeit zeigen.

Auch die Andeutung des Paradieses durch drei Bäume und die Halbfigur Abrahams mit einem Schoßtuch könnte über den Brenner nach Verona gekommen sein. Nur die kleine Hölle wirkt geringfügig weniger geläufig und setzt die Kenntnis eines im Norden und Westen nicht sehr verbreiteten, in der deutschen Kunst aber auch nicht unbekannten byzantinischen Details voraus, den Höllenherrscher der byzantinischen Gerichtsbilder. Inmitten der Flammen sitzt auf einem imaginären Thron, ganz ähnlich wie in der älteren Deutzer Chronik, Satan und hält, als Sonderfall, die Seelen zweier Verdammter in seinem Schoß.

Beide veroneser Darstellungen sind ihrem Charakter nach eindeutig westlich und übernehmen ursprünglich byzantinische Motive sicher nur aus einer bodenständig gewordenen Tradition. Bei der Etablierung der Paradiesformel von den Schößen der drei Patriarchen läßt sich diese Entwicklung auch an anderer Stelle verfolgen. Die Verfestigung des Motivs geht parallel zur Aufnahme der Vorstellung in das Pontificale Romanum (41) vonstatten. Diese Parallelität hat sicher auch zur Stärkung des westlichen Typus mit den Schoßtüchern beigetragen; ohne den Import des Motives selbst ist seine Einbürgerung aber grundsätzlich nicht vorstellbar (42).

In den westlich-italienischen Kreis der Darstellungen aus dem Veneto gehört sicher auch das Fragment einer nicht mehr rekonstruierbaren Freskobemalung der äußeren Westwand von SS. Felice e Fortunato in Vicenza (43), von der zwei Auferstehungsszenen erhalten sind. Eine endzeitliche Ikonographie liegt wegen des die Kirche umgebenden, auf die Spätantike zurückreichenden Friedhofes nahe.

Ganz anders muß dagegen das Westwandfresko der Friedhofskirche S. Andrea in Sommacampagna eingestuft werden. Trotz Zugehörigkeit zur gleichen inneritalienischen Kulturlandschaft, und trotz zeitgenössischer Entstehung zu den drei vorgenannten Denkmälern, überwiegt selbst stilistisch der byzantinische Duktus (44).

Christus ist zwar ohne Mandorla und als Fünfwundentypus dargestellt, aber er zeigt mit den Händen den östlichen Aufnahme- und Abwehrgestus. Je ein Cherub flankiert den Richter, und Maria und Johannes der Täufer stehen bei ihm und neigen sich ihm zu. Links und rechts vom Suppedaneum sind je zwei geflügelte Räder gemalt, und unterhalb Christus ist groß die Hetoimasia mit den Leidenswerkzeugen und der Taube auf dem Buch dargestellt. Links und rechts vom bereiteten Thron stehen je ein Engel mit den bekannten Schriftrollen, aber mit einer ungewöhnlichen Körperhaltung, die der des Engels entspricht, der in byzantinischen Gerichtsbildern den Himmel einrollt. Neben den entrollten Schriftbahnen folgen im mittleren Streifen der Darstellung zwei Szenen mit der Auferstehung der Toten: Zuerst ist jeweils eine Auferstehung aus mehreren Sarkophagen, dann als Hauptmotiv die Auferstehung aus den Elementen dargestellt. Links geben die Tiere der Erde die Toten heraus, rechts gibt das Meer und seine Ungeheuer die Körper zurück. Personifikationen der Elemente fehlen aber.

Oberhalb der Auferstehungsszenen ruft je ein Posaunenengel zum Gericht und bläst dabei auf dem langen, nur wenig gekrümmten Instrument, das wir auch aus byzantinischen Darstellungen kennen. Bei dieser Häufung von Byzantinismen, die teilweise eine gute Kenntnis des östlichen Bildes voraussezten, verwundert dann die Darstellung des Schoßtuches beim Bild von Abrahams Schoß. Da dieses Schoßtuch

eine rein westliche Zutat zum byzantinischen Urbild ist, erstaunt es den Betrachter, ein solches Detail in einer Darstellung zu finden, die mit originalen Bildvorstellungen des Ostens vertraut gewesen sein muß. Diese Erscheinung kann neben dem dominierend westlich aufgefaßten Richter nur so erklärt werden, daß die umformulierte Darstellung von Abrahams Schoß bereits derart geläufig und gut eingebürgert ist, daß die Beziehung zum ehemaligen Import verloren gegangen ist. Die Darstellung mit dem Schoßtuch ist zum Eigengut geworden. Die nun entstehende Frage nach dem Gegenüber des Paradiesbildes kann leider nicht mehr gestellt werden, da das entsprechende Feld mit einem möglichen Höllenkürzel völlig zerstört ist.

In der Gruppe von Denkmälern um 1200, die sich glücklicherweise erhalten hat, befindet sich auch ein kläglicher Ausstattungsrest der Kathedrale S. Lorenzo in Lugano (45). In zwei kleinen Flächen ist links und rechts von der Eingangstür jeweils noch ein Fragment einer Paradiesesdarstellung und einer Höllenszene erhalten. Das Fragment eines Patriarchen mit dem Schoßtuch und das Vegetabile erinnern an die Veroneser Bibel, die Hölle mit ihren Schlangenresten besaß vermutlich eine zentrale Satansgestalt. Es liegt also auch hier nahe, insgesamt eine Darstellung zu rekonstruieren, die westliches Gut mit eingebürgerten Byzantinismen verbunden hat.

D Das Gerichtsbild des 13. Jahrhunderts

Am Anfang steht eine kürzelhafte Darstellung des Gerichts, die den Grundgedanken der großen Wiedergaben mit drei wichtigen Einzelmotiven andeutet. Der Maler Bonamicus hat sie 1225 in der Seitenkapelle von S. Prospero in Perugia gemalt (46).

Das Motiv des Richtens wird durch Michael als Seelenwäger verkörpert, der ersten Seelenwaagendarstellung Italiens außerhalb des byzantinisch beeinflußten Bereiches. Abrahams Schoß mit mehreren Seelen und vermutlich ohne Schoßtuch verkörpert das Paradies, und der reiche Prasser (Dives) verdeutlicht die Qualen der Hölle. Für die Darstellung des Prassers gilt die gleiche Erstlingssitutation wie für Michael. Leider sind wegen der schlechten Erhaltung keine Details mehr erkennbar, aber die Verwendung von Motiven, die als Byzantinismen nicht mehr eindeutig zu klassifizieren sind, spricht für die längere Tradition der Italianisierung von Importmotiven.

Beim nächsten Denkmal, dem ersten eigentlichen Gerichtsbild dieses Jahrhunderts, sind die Byzantinismen zwar noch eindeutiger zu erkennen, der Umgang mit ihnen ist aber unorthodox italienisch. Es handelt sich um die umstrittene Weltgerichtstafel in der Vatikanischen Pinakothek. Trotz mehrerer Versuche, dieses, in vieler Hinsicht einmalige,Werk früher zu datieren (47), schließen wir uns der

Spätdatierung in das 2. Viertel des 13. Jahrhunderts an, die von dem Wissenschaftler stammt, der auch die sorgfältigste Bearbeitung des Kunstwerkes und seiner Umgebung geliefert hat, Wilhelm Paeseler (48).

Da die Tafel in ihrer Konzeption für uns nur bedingt von Interesse ist, verweisen wir auf die Literatur und nennen lediglich die Motive, wie sie größtenteils aus dem bekannten älteren Motivschatz kompiliert sind.

In der obersten Reihe ist zwischen je einem Verehrenden Engel und einem Cherub auf Rädern der Adventus Domini dargestellt. Das der Majestas-Ikonographie nahestehende Christusbild ist in ähnlicher Form bereits im Athelstan-Psalter und im Bernulphus-Codes zu finden (49). Die Cherubim und die Räder der Throne sind dem byzantinischen Motivschatz entlehnt und begegneten uns bereits in älteren Darstellungen Oberitaliens (Verona - Portal S. Zeno, Torcello, Sommacampagna).

Im Zentrum der nächsten Reihe steht hinter einem Blockaltar mit den Leidenswerkzeugen und dem geschlossenen Buch der Hetoimasia der Richter als Fünfwundentypus mit erhobenen Händen. Er wirkt aber eher als Zelebrant einer Messe, denn als Richter am Jüngsten Tag. Die beiden flankierenden Engel mit den Schriftrollen und die anschließenden Apostelreihen lassen an der ikonographischen Aussage aber keinen Zweifel aufkommen. Der Altar mit den Leidenswerkzeugen stammt unzweifelhaft von der Hetoimasia ab, deren Umgestaltung in einen Altar man aber schon vorher in einer ebenfalls teilweise byzantinisierenden Darstellung finden konnte, in einer Miniatur einer Helmarshauser Handschrift (50). Die bei den Aposteln zu findende Abwechslung in den Schriftenattributen, der Wechsel zwischen Büchern und Rollen, konnte in Oberitalien schon mehrfach festgestellt werden (Farfa, Parma, Torcello).

In der folgenden Reihe führt Paulus anstelle von Petrus oder einem Engel die Seligen an. Daneben sind der gute Schächer, Dismas, die stehende Maria als Fürbitterin, die Gruppe der unschuldigen Kindlein, der Hl. Stephanus anstelle von Johannes dem Täufer als Fürbitter und drei Werke der Barmherzigkeit dargestellt. Letzteren begegneten wir in Parma. Die unschuldigen Kindlein können als römische Innovation angesehen werden (51), und der Rest ist dem byzantinischen Motivschatz entlehnt, wobei allerdings die Patrone des vermutlichen ursprünglichen Aufstellungsortes Paulus und Stephanus die "korrekten" Petrus und Johannes ersetzten (52).

Die letzte Reihe der Tondofläche zeigt die Übernahme der Auferstehungsmotive aus dem entwickelten byzantinischen Motivschatz: Die Auferstehung aus der Erde und aus dem Meer, nebst deren Personifi-

kationen, sowei die Auferstehung aus Sarkophagen und zwei Posaunenengel. Kleinere Mißverständnisse sind hier lediglich, daß die symmetrisch der Mittellinie zugeordneten Personifikationen der Elemente nicht auf ihre Medien bezogen sind, und daß die Posaunenengel ganz nach westlicher Manier auf die Sarkophage ausgerichtet sind und nicht auf das im Osten dominierende Grundpaar von Erde und Meer.
Den unteren Abschluß bilden dann zwei rechteckige Felder, in denen sehr knapp Himmel und Hölle angedeutet sind. Die Verehrung der Himmelskönigin ist dabei wohl eine Ableitung vom Thronbild Marias aus dem östlichen Paradies. Die kleine Hölle entspricht in ihrer Unübersichtlichkeit eher den westlichen Darstellungen der einfacheren Art, das Hantieren der Engel mit langen Gabeln ist aber ein bekanntes byzantinisches Motiv, das im Westen nicht Fuß fassen konnte (53). Auch die inschriftliche Bezeichnung der Sünder in der Hölle dürfte der im 12. Jahrhundert in Byzanz aufgekommenen Sitte entsprechen, gekennzeichnete Verdammte (am sündigen Glied) zu strafen (54). Die untergeordnete Darstellung zweier Nonnen als Stifterfiguren ist kein spezifisches Motiv der Weltgerichtsikonographie.
Die römische Tafel bestätigt in ihrer Gesamtauffassung wieder die Tendenz, den Adventus und die Bereitung des Gerichts in den Vordergrund zu stellen, hier sogar beides zusammen, während die eigentlichen Gerichtshandlungen oder Folgen nebensächlich belassen werden. Haben die nördlich beeinflußten Darstellungen der Veroneser Bibel und des Giebels von S. Zeno in Verona noch ganz eindeutig die Vertreibung der Verdammten, also das Prinzip der Trennung von Gerechten und Ungerechten als einsichtige Handlung gezeigt, beschränken sich viele Darstellungen wie die Vatikantafel auf die Wiedergabe der Schriftrollen mit den Worten der Erwählung und der Verdammung (Pianella, Riva San Vitale, Rom - S. Giovanni a Porta Latina, Sommacampagna) und deuten dann nur noch in knappen Himmels- und Höllenkürzeln die Folgen des Gerichts an, soweit das heute noch feststellbar ist. Die eindrucksvolle byzantinische Formulierung der Seelenwaage findet neben den anderen Byzantinismen erstaunlich wenig Resonanz.
Der vom Norden deutlich unterschiedene Weg, Kurzformen des "Gerichts" zu prägen, setzt sich in den folgenden Denkmälern ersichtlich fort. In der 1246 oder kurz danach ausgemalten Silvesterkapelle bei SS. Quattro Coronati in Rom ist keinesfalls, wie oft in der Literatur gesagt wird, ein Weltgericht in der Eingangslünette dargestellt (55). Bestenfalls kann man die Darstellung noch eine Bereitung des Gerichts nennen.
Der als Fünfwundentypus gezeigte Christus hält noch den Kreuzstab aus der Adventus-Ikonographie wie in der Vatikan-Tafel in der Linken. Um ihn herum sind die weiteren Leidenswerkzeuge dargestellt. Sein Thron

wird von den wesentlich kleiner dargestellten Gestalten von Maria und Johannes dem Täufer flankiert, an die sich die Apostelreihen anschließen. Keiner der Apostel, außer Petrus, der eine Rolle trägt, besitzt ein Attribut. Die verbleibende Fläche der Lünette wird von zwei Engeln gefüllt: Der linke Engel rollt nach byzantinischem Vorbild den Himmel ein, der rechte Engel bläst auf einem Heerhorn zum Gericht.

Die Ausmalung des Untergeschoßes der Friedhofskirche S. Niccolò von Filettino bei Subiaco (um die Mitte des 13. Jh. / 56), deren Zentrum leider verloren ist, dürfte insgesamt ähnlich ausgesehen haben. In der Tonnenwölbung sind zwei Apostelreihen, die von je einem Posaunenengel angeführt werden, und im Scheitelpunkt der Wölbung eine Reihe von Engelsmedaillons erhalten. Die Apostel tragen neben Büchern bzw. Rollen nach jüngstem französischen Vorbild die Attribute ihrer Martyrien. Auffallend ist die Darstellung von Andrea als einem der Anführer der Apostelreihen, die zu der Zurücksetzung von Paulus führt, der normalerweise gegenüber Petrus als einer der Anführer der Apostel dargestellt ist. Damit nehmen der erste Bischof von Rom, Petrus, und der erste legendäre Bischof von Konstantinopel, Andreas, den selben Rang in diesem Fresko ein.

Die Disposition der Fresken zeigt, daß trotz des Verlustes des Zentrums anhand des verbleibenden Platzes keine vollständige Gerichtsdarstellung rekonstruiert werden kann.

Auch die Grabkapelle des Heiligen Eldradus bei der Abbazia Novalesa im Piemont hat mit großer Sicherheit nur den Adventus mit Auferstehung der Toten besessen (57).

Für die Motivkenntnis dieser Zeit sind zwei weitere Darstellungen aufschlußreich, die nur sekundär zur Weltgerichtsikonographie gehören.

Unter den Resten einer nicht mehr rekonstruierbaren großen Freskobemalung einer der Schmalwände des großen Saales des Palazzo della Ragione in Mantua sieht man ein Paradiesfragment und eine Fürbitte unter dem Kreuzeszeichen (58). Bei den Paradiesesmotiven befinden sich die Patriarchen Isaak und Jakob mit Seelen in ihren Schoßtüchern, sowie, gerade noch identifizierbar, Petrus als Paradiespförtner und der Gute Schächer. Diesen Byzantinismen stellt der Maler Grixopolus (Inschrift) aus Parma (?) eher westliche Elemente gegenüber. Im zweiten, schwer deutbaren Rest sind Maria und Johannes der Evangelist (?) als Fürbitter unter einem gewaltigen Kreuzeszeichen noch zu erkennen. Ihre Zusammengehörigkeit mit den Resten von Engelsgestalten und nackten Figuren ist nicht mehr einsehbar.

Die zweite Sonderdarstellung leitet eine eigene Gruppe von Gerichtsbildern bzw. deren Abkömmlingen ein.

E Das Weltgericht des 13. Jahrhunderts in den Abruzzen

Kurz nach 1263 entstanden die Malereien von S. Pellegrino in Bominaco. Die uns betreffenden Felder sind zwar beschädigt, aber weitgehend in ihrer ikonographischen Substanz erhalten. Allerdings ist kein Weltgericht oder eine entsprechende Kurzdarstellung Bestandteil des Zyklus, sondern links und rechts an der Eingangswand anschließend stehen sich ein Bild des Himmels und eines der Hölle gegenüber (59).

Die einfach gestaltete Himmelsseite zeigt wieder Petrus als Paradiespförtner, dann folgt die Patriarchentrias. Dazwischen sind Figuren zu finden, die wohl als Stifter interpretiert werden müssen. Eine von ihnen steht direkt neben dem abschließenden Seelenwäger Michael. Die in ihrem unsystematischen Aufbau wieder westlich verstandene Hölle lebt teilweise von byzantinischen Vorstellungen. Die Verwendung des Schlangenmotivs, die große dominierende Teufelsgestalt, ähnlich dem zentralen Satan, die von Schlangen umwundene Frau, die in die Brüste gebissen wird, der auf dem Feuer hockende Prasser (Dives) und die Frau, die den Gottesdienst verschläft, sind Details, die mehr oder weniger direkt aus dem östlichen Höllenbild der fortgeschrittenen Entwicklung des Ostens entnommen sind. Das freiere Umgehen mit ihnen und das hier nicht näher erklärbare Eingreifen eines Engels in den Kampf um eine Seele kennzeichnen das Bemühen um eine eigenständige, italienische Höllenikonographie.

Nur wenige Kilometer von Bominaco entfernt hat sich ein weiteres Denkmal erhalten, das um 1280/90 entstandene, erste vollständige Weltgerichtsfresko in den Abruzzen: Das Fresko an der inneren Eingangswand von S. Maria ad Cryptas (delle Grotte) bei Fossa (60). Es handelt sich, genau betrachtet, um eine in mehrere Streifen geteilte Darstellung der Wiederkunft Christi mit den Szenen der Gerichtsbereitung, die durch eine Gegenüberstellung von Himmel und Hölle, ähnlich der von Bominaco, gewissermaßen zu einem Weltgericht vervollständigt wird.

Im Giebel thront in einer Kreisglorie der Richter mit gesenkten, verschieden gedrehten Händen. Ihn flankieren je zwei Posaunenengel links und rechts, von denen die äußeren jeweils auffallend lange Instrumente tragen. In der darunterliegenden Reihe, die durch ein, der Stelle nach sicher altes, Fenster geteilt wird, stehen die Apostel mit geschlossenen Büchern unbeholfen herum. Man muß annehmen, daß der Maler versuchte, eine Vorlage mit sitzenden Aposteln zu übernehmen.

In der nächsten Reihe finden wir je eine große Gruppe von Auferstandenen auf den Seiten der Seligen und der Verdammten, und dazwischen

sind drei Engel mit Schriftrollen dargestellt. Die zwei noch lesbaren äußeren enthalten die bekannten Worte der Seligpreisung und der Verdammung. Die hochgehaltene Rolle des mittleren Engels ist so zerstört, daß ihr Inhalt nicht einmal mehr vermutet werden kann. Der Hauptteil der Darstellung wird durch eine Reihe von Sarkophagen abgeschlossen, aus denen jeweils ein Auferstehender dem Ruf der Posaunen nachkommt.

Links und rechts von der Eingangstür befinden sich dann die Bilder von Paradies und Hölle. Das, wahrscheinlich aus Platzmangel oder wegen schlechter Disposition, an der anschließenden Wand erweiterte Paradiesbild erinnert stark an Bominaco. Es zeigt ebenfalls Michael als Seelenwäger und die Patriarchentrias mit Schoßtüchern. Dazwischen sind, gerade noch erkennbar, das Paradiestor und die besser erhaltene Figur Marias eingeschoben. Zu Füßen Marias findet man eine kleine Stifterfigur.

Das Höllenbild unterscheidet sich stärker von Bominaco. Es kennt aber, soweit die Fehlstellen noch erkennen lassen, die gleichen Dämonentypen und Schlangenstrafen. Eine Reihe von Sündern wird inschriftlich gekennzeichnet wie auf der Vatikan-Tafel: Judas, Kaiphas, der Avarus und die Dirne (MERETRIS).

Trotz einiger Übereinstimmungen mit Bominaco, muß bei diesem in der Qualität eindeutig abfallenden Kunstwerk eine Reihe von auffälligen Wiederholungen aus der frühesten Zeit vermerkt werden: Die vier Posaunenengel der obersten Reihe, die verdrehten Hände des Richters, die Gruppen von Auferstandenen, die durch drei (!) Engel mit Schriftrollen getrennt werden und die auch in Bominaco vorhandenen Bäume im Paradies, auf die hier kleine Seelengestalten hinaufklettern. Wir müssen hier eine Traditionslinie annehmen, die bis auf die Kunst von Monte Cassino zurückgeht, denn die zusammengefaßten Motive kommen bereits in Sant'Angelo vor.

Weitere Fresken vom Ende des 13. Jahrhunderts vervollständigen den Kreis der abruzzesischen Darstellungen.

Die noch unedierten Reste in der Kirche S. Maria Assunta in Pescosan-Sonesco Nuovo (61) zeigen eine Fossa ähnliche Ikonographie mit Verkürzungen und Variationen. Der Richter in der Kreismandorla, die nun "sitzenden" Apostel ohne Sitzgelegenheiten und die Trennung von Seligen und Verdammten durch Schriftrollenengel, sowie die mindere Qualität des Freskos stimmen überein.

Die Schriftrollen sind aber wieder auf die übliche Zweizahl reduziert, das Paradies wird auf Abrahams Schoß wohl aus Platzmangel verkleinert, und die zwei klein dargestellten Posaunenengel entstammen einer anderen Quelle. Aber nur der Teufel, der sich aus den Verdammten eine erste Gruppe von armen Seelen herausholt, ist grundsätzlich aus einer

anderen Gerichtsauffassung entlehnt.
Mit zwei weiteren Fresken aus dem späten 13. Jahrhundert, die rund um den Grand Sasso entstanden sind, schließt sich dieser Denkmälerkreis. Die gelegentlich als Gerichtsdarstellung angeführte, stark beschädigte Kanzel von S. Maria delle Grazie bei Luco de Marsi (62) gehört dagegen nicht in diesen Kreis der Weltgerichtsikonographie, sondern zu den Darstellungen mit apokalyptischen Motiven.
Das fragmentierte Apsisfresko von S. Maria del Lago bei Moscufo (63) bestätigt erneut die Beliebtheit der knappen Adventus-Ikonographie. Zu Füßen des größtenteils zerstörten, riesigen Richters ist noch ein Posaunenengel erhalten, der auf der "Seite der Verdammten" zur Auferstehung der Toten ruft. Nirgends ist aber eine Geste der Verzweiflung, eine Andeutung der Verdammung zu erkennen. Die stehenden Apostel, die die Ankunft Christi erwarteten, schließen die Darstellung nach unten ab.
Mit den 1281 datierten Fresken von S. Maria di Ronzano südlich von Teramo (64) kann wieder an die Ikonographie von Bominaco angeschlossen werden.
Im linken Querhaus zeigt ein Paradiesbild nahezu das Gleiche wie das entsprechende Fresko in Bominaco, von der Stifterfigur abgesehen. Michael wägt die Seelen, Petrus läßt als Paradiespförtner die Seligen durch das Paradiestor in das Himmelreich, wo die Patriarchentrias mit Seelen in ihren Schoßtüchern die Geborgenheit des Paradieses darstellt, und einzelne Selige klettern wie in Fossa auf die Bäume des Paradieses. Darunter muß sich, nach den geringen Resten mit der Inschrift IUDAS, mit großer Wahrscheinlichkeit ein Abbild der Hölle befunden haben.
Sieht man die Darstellungen von Bominaco, Fossa und Ronzano zusammen, erkennt man eine Übereinstimmung in einem wesentlichen Kompositionsprinzip: Gegenüberstellung von Paradiesbild mit Seelenwaage und Hölle. Petrus am Paradiestor und die Patriarchentrias sind der Inhalt der Himmelsseite, die durch Michael von der Höllenseite mit seinen Schlangen und Teufeln getrennt wird.
Denken wir nun an die Beispiele in Kappadokien zurück, fällt auf, daß dort vor dem Ende des byzantinischen Reiches kein eigentliches Gerichtsbild nachgewiesen werden konnte, aber in mehreren Fällen die Gegenüberstellung von Paradies und Hölle. Diese byzantinische Nebentradition zeigte, soweit erhalten, ebenfalls die Patriarchentrias, die Seelenwaage und Schlangenstrafen (65).
Es ist kaum vorstellbar, daß diese in Italien bislang nur im zentralen Apennin feststellbare Komposition nach Kappadokien exportiert worden ist. Andererseits ist es auch schwer zu verstehen, wie in den beiden provinziellen Hochländern diese Parallele zustande kam. Gibt es vielleicht über den Handel mit Klein-Armenien oder persönliche Verbindungen eine noch im Dunkel liegende gemeinsame Wurzel?

F Werke der Plastik

Nachdem wir die Malerei der Abruzzen vorgezogen haben, um den Zusammenhang dieser geschlossenen Gruppe nicht zu zerreissen, müssen wir wieder etwas zurückgehen, um die seltenen, aber sehr wichtigen Formulierungen der Plastik zu behandeln.

Zu den wichigsten bildhauerischen Leistungen gehört das Kanzelrelief des Nicolo Pisano im Baptisterium von Pisa (66). 1259 (Inschriftlich 1260 nach dem alten Pisaner Kalender) vollendete Nicolo die Kanzel und hinterließ dabei auch eine Gerichtsdarstellung, die, obwohl sie nur auf bekannten Motiven basierte, zu den wichtigsten Entwicklungsstufen der Gerichtsikonographie des italienischen Mittelalters gezählt werden muß. Nicolo Pisano hatte einen neuen Typus entworfen, das kontinuierlich dargestellte, hochdramatische Weltgericht. Leider sind an diesem Werk alle einst ein- oder aufgesetzten vollplastischen Teile verloren gegangen,und die Bestimmung der Einzelfiguren ist dadurch erschwert.

Christus ist, etwas nach rechts aus der Mitte gerückt, nicht in einer Glorie dargestellt, sondern wird von den selten dargestellten apokalyptischen Wesen umrahmt. Darauf folgen Engel, Maria und Johannes (der Täufer ? - der Kopf ist verloren / 67) und die Engel, die Christus wie in Verona das Astkreuz vorausgetragen haben. Auf der Seite der Seligen sind, in doppelter Hinsicht ungewöhnlich, alle elf Apostel versammelt. Üblicherweise wurde die Zwölfzahl durch Paulus wiederhergestellt oder der Kreis der Apostel nur angedeutet; Nicolo verzichtet also auch auf den nachgewählten Matthias.

Einen Teil des Ruhmes der Kanzel machen die Antikenbeobachtungen aus, die bei den Auferstehenden und den nackten Verdammten gut zu erkennen sind. Aber auch die Dramatik der Höllenseite ist von eindringlicher Qualität. Engel treiben nun, als eine wirklich deutliche Folge des Gerichts, die Verdammten dem Zentrum der Hölle zu. Dort thront am unteren Rand der Darstellung ein teuflisches Ungeheuer, das wie in byzantinischen Darstellungen zwar nicht die geometrische Mitte, aber bedeutungsmäßig den Mittelpunkt der Hölle bildet. Wie einst in Sant'Angelo hält Satan einen Verdammten unter dem linken Arm, vermutlich wieder Judas, den ehemaligen zwölften Apostel.

Dieser Satan mit den Vogelkrallen, den Bocksbeinen und dem abscheulichen Fratzenkopf ist zwar von der Idee her eindeutig ein Abkömmling des byzantinischen Teufels, aber die Abkehr von der menschlichen Gestalt, die im byzantinischen Bild auf den antiken Hades zurückging, schuf den eigentümlichen Satan, der fortan die italienischen Gerichtsdarstellungen prägen wird, den Herrscher der Hölle als Monstrum, als Zerrbild der menschlichen Gestalt. Daneben tritt das verdoppelte Motiv des Höllenrachens in den Hintergrund.

In der wesentlich vergrößerten Darstellung der Domkanzel von Siena wiederholt Nicolo Pisano 1266 bis 1268 zusammen mit einer Werkstatt, der auch sein Sohn Giovanni angehört, dieses Programm (68) und verändert und ergänzt es nur in Einzelheiten.

In die Mitte der auf zwei Brüstungsplatten und den zugehörigen Brüstungspfeilern verteilten Darstellung ist der Richter mit den ihn begleitenden Engeln gerückt, wo er auf dem mittleren Brüstungspfeiler eine hervorgehobene Stelle einnimmt. Die "Glorie" aus den apokalyptischen Wesen ist nun durch puttenähnliche Cherubim ersetzt. Die Engel mit den Leidenswerkzeugen unterhalb Christus tragen nun ein profiliertes Balkenkreuz.

Ein wichtiges Detail ist die Armhaltung Christi. Anstelle der reinen Demonstration der Wundmale bzw. der verdrehten Handhaltung ist als Gerichtsgestus nun jene Form wieder eingeführt, die bereits in Conques und seinem Vorbild Aufnahme und Abwehr der Auferstandenen deutlicher machte: Die Rechte ist erhoben und die Linke ist gesenkt.

Die linke Platte, die etwas schematisch geriet, ist nun allein den Seligen und ihrer Auferstehung gewidmet; dazu kommen Maria, drei Christus verehrende Engel und sieben der elf Apostel. Die Hilfe für Auferstehende durch Engel ist weggefallen.

Die rechte Platte mit der Vertreibung der Verdammten und dem thronenden Höllenfürsten hat die Dramatik der Pisaner Darstellung behalten. Auf ihr sind auch Johannes der Täufer als Fürbitter, vier disputierende Apostel und eine gegenüber Pisa leicht erweiterte Hölle dargestellt. Die Typisierung der Dämonen ist wiederholt, Schreckens- und Verzweiflungsgesten steigern noch die Drastik, sind aber nicht grundsätzlich anders (69).

Das Motiv der Posaunenengel, das in Pisa in die linke obere Ecke verdrängt und nur durch eine Engelshalbfigur vertreten war, ist nun an den rahmenden Brüstungspfeilern vielfigurig hervorgehoben (70).

Nach diesen beiden in Erscheinung und Kompilation sehr eigenständigen, sehr "italienischen" Weltgerichtsdarstellungen, die gleichermaßen westliches wie östliches Gut verwerten und verschmelzen, muß das Weltgericht am Dom zu Ferrara recht einseitig fremdländisch, französisch wirken (71).

Gegen 1270 entstanden als Abschluß der Verschönerung der Westfassade die Hochreliefs im Giebel des Vorhallenbaus und in den Lünetten, die dessen Loggia flankieren. Der verwendete empfindliche Sandstein, der schon seit Jahren gelitten hatte, war durch die Verwitterung an einigen Stellen in Auflösung begriffen (72). So kämpfen die Restauratoren am einzigen italienischen Weltgericht, das inhaltlich und der Stellung nach denen der französischen Kathedralen entspricht, gegen den Untergang.

Der Hauptteil ist, wie in den hochgotischen Kathedralportalen und in vielen Miniaturen, dreizonig aufgebaut. Ähnlich dem Pariser Schema wird der überdimensionierte Wundmalchristus, der wie die Majestas ein geöffnetes Buch beigeordnet bekommen hat, zuerst von zwei Engeln mit Leidenswerkzeugen, dann von dem Fürbitterpaar flankiert. Die knieende Gestalt der Maria ist eindeutig als solche zu erkennen, die bärtige Figur, die an den Täufer gemahnt, ist wegen schlechter Typisierung nicht eindeutig als dieser zu interpretieren und muß unbenannt bleiben. Dieser Zentralteil füllt den Dreiecksgiebel, der an die Stelle des spitzbogigen Tympanons getreten ist. In der Kehlung der Dreiecksrahmung sind entsprechend den Archivoltenfiguren der Kathedraldarstellungen Halbfiguren zu finden.

Zuoberst halten zwei Engel einen Kronreif, der Ähnlichkeiten mit einer Dornenkrone besitzt, der aber auch an das Krönungsmotiv südwestfranzösischer Portale erinnert. Darauf folgen links und rechts je ein Engel mit Schriftrollen, je ein Engel mit einer Geißel und je drei Älteste mit Musikinstrumenten. Hinter den Ältesten mit den Instrumenten sind jeweils drei weitere Köpfe zu erkennen, weshalb insgesamt die Zahl 24 für die Ältesten erreicht wird.

Die untere Zone bildet wie oft im Nordwesten die Auferstehung der Toten, die hier in den Zwickeln der Loggiaarkaden aus ihren Sarkophagen steigen.

Zwischen der Auferstehung der Toten und dem Dreiecksgiebel mit der Zentralgruppe ist der Fries mit der Trennung der Seligen von den Verdammten aufgereiht. Getrennt werden beide Seiten durch ein Paar Posaunenengel und die nach rechts aus der Mitte verschobene Seelenwaage. Die Charakterisierung von Gut und Böse (Kröten) in den Waagschalen entstammt wieder der französischen Kathedralikonographie, ebenso der vor drei Engeln (zwei davon an der Schmalseite) angeführte Zug der Seligen (eine gekrönte Frau und vier gekrönte Männer). Das Grundmotiv auf der Seite der Verdammten, das Kettenzugmotiv, ist für Italien besonders selten und wird auch leicht abgewandelt. Zwei geschlechtslose Dämonen treiben vier an den Hälsen zusammengekettete nackte Verdammte vor sich her, den zwei Teufeln an der Schmalseite zu. Die Verdammten sind differenziert dargestellt: Der Mörder, den nun seine eigenen Mordinstrumente peinigen, der Habgierige, dem der schwere Geldsack um den Hals den Atem nimmt, das unkeusche Weib und ihr Buhle. Die Präzision der Wiedergabe der Geschlechtsmerkmale verblüfft. Der hoch entrückte Ort der Darstellung hat sie aber jedem Betrachter entzogen.

In den Lünetten sind die Ziele der beiden Züge zu finden. Links sieht man Abraham mit dem Schoßtuch und viele Seelen die ihn umgeben, ein Paradieskürzel, das nicht notwendigerweise importiert werden mußte.

Rechts ist eine Hölle mit Teufeln, einem Höllenrachen und dem berühmten Kochkessel, aber ohne Höllenfürsten dargestellt, eine Hölle ganz nach Art der westeuropäischen Ikonographie.

G Das späte 13. Jahrhundert

Mußten dem Weltgericht von Ferrara stärkste französische Einflüsse nachgesagt werden, so muß man bei einem einfachen und zweitrangigen Fresko in der Aula della Curia bei S. Maria Maggiore in Bergamo aus der Zeit um 1270/80 einen eher deutschen Grundzug betonen (73). Neben dem Wundmal-Christus in der Sphärenmandorla sind nur noch ein Engelspaar an der Mandorla und ein Paar Posaunenengel, sowie zwei große Sarkophage mit Vielen Auferstehenden wiedergegeben. Die Auferstehenden zur Rechten sind durch Gebetshaltung und Inschrift (PARADISI) als die Seligen, die zur Linken Christi durch Verzweiflungsgestus und Inschrift (In INFERNUM) als die Verdammten ausgewiesen. Auf die Verdammten zeigt die Spitze des Schwertes, das der unerbittliche Richter im Mund hält. Sowohl die Art der extrem kurzen Formulierung, als auch das Detail des Schwertes deuten auf den Einfluß von nördlich der Alpen.

Daneben erscheint die ebenso primitive, aber umfangreichere Darstellung im Chor von S. Revignate bei Perugia wesentlich stärker der innerital ienischen Entwicklung verpflichtet (74). Soweit der Zustand es noch zuläßt, ist kein außergewöhnliches Motiv zu erkennen. Lediglich eine der Darstellungsweisen wirkt neuartig: Zu Füßen Christi sind zwischen zwei Posaunenengeln die Leidenswerkzeuge isoliert dargestellt.

Eine kaum viel jüngere einfache Votivdarstellung mit den Gerichtsmotiven in S. Zeno in Verona (75) kennt ebenfalls die isolierten Leidenswerkzeuge, die zu Füßen des Richters in einem eigenen Feld wiedergegeben sind. Das Fresko bekommt durch ein weiteres Detail noch mehr Bedeutung: Die fünfte Wunde Christi, die Brustwunde wird nicht durch die Entblößung der Seite sondern durch einen Schlitz im Gewand demonstriert. Dieser Schlitz wird nicht eigens geöffnet, da Christus den großen Abwehr- und Aufnahmegestus zeigt. So wirkt diese Lösung ein wenig wie der Kompromiß zwischen dem östlichen und dem westlichen Wundmaltypus; man denke aber vor allem an die entsprechenden deutschen Darstellungen, die mit teilentblößter Brust oder dem Brustschlitz die fünfte Wunde zeigten und erinnere sich an die denkbaren Beziehungen zu Deutschland bei den älteren Veroneser Gerichten (76).

Grundverschieden ist ein weiteres Votivfresko dieser Zeit aus einer der Grabnischen an der Flanke von S. Giacomo Maggiore in Bologna (77). Nur der Richter ist in gewohnter Präsentation in Begleitung von sechs

Engeln dargestellt. Die an englische Glorien erinnernde reiche Vielpaßglorie wird von Engeln umgeben, die oben nach unten die Mandorla, die Leidenswerkzeuge und zuletzt die Posaunen tragen. Die Arkosolwölbung trug die Zeichen der Gestirne. Man kann in dieser Malerei die früheste Sondergerichtsdarstellung Italiens sehen (78). Beachtlich ist an der Darstellung nicht nur die Betonung der Glorie durch eine Engelsglorie, sondern auch der kräftige stilistische Einschlag des Ostens.

Das Apsisfresko des Domes von Fidenza (ehemals Borgo San Donnino / 79) ist dagegen wieder in Stil und Inhalt dem "nordischen" Gericht der Aula della Curia in Bergamo nahestehend. Die Darstellung ist um Engel mit den Leidenswerkzeugen vermehrt, das Schwert führt ein Engel über den Verdammten. Die Randfiguren gehören nicht zum Gerichtsgehalt.

Aus diesen meist zweitrangigen und provinziellen Denkmälern ragt eine gewaltige Darstellung heraus, deren eingehende Behandlung aber nur in einer Monographie möglich wäre; das Weltgericht in den Kuppelmosaiken des Florentiner Baptisteriums (80).

Die lange Planungszeit des um 1280 vollendeten Mosaiks hat ersichtlich zu einer verminderten Geschlossenheit der Ikonographie geführt. Der Unterschied zwischen dem übersteigert monumentalisierten Christus, dem relativ größten Richter aller bekannten Darstellungen, und der Kleinteiligkeit der phantasievoll gestalteten Höllenlandschaft könnte nicht größer sein. Dazwischen gibt es weitere Größenmaßstäbe für die Reihe der Engel, die Reihe der Deesis und der Apostel und für die Reihe der Seligen und ihres Einlasses in das Paradies. Noch kleiner als die Gestalten der Hölle sind schließlich die winzigen Auferstehenden zu Füßen Christi.

Wir konnten es als durchaus normal empfinden, wenn in westlichen Beispielen keine Einheitlichkeit des Figurenmaßstabes zu sehen war, während das im Osten annähernd der Fall ist. Eine derartige Abweichung von jeder verbindlichen Größenordnung bleibt aber singulär. Die Motivbetrachtung ergibt ein Überwiegen östlicher Motive:

Der Richter mit den vier Wundmalen, den verdrehten Händen, der ausgeprägten Chrysographie und der feierlichen Monumentalität entspricht frühpaläologischen Darstellungen, nicht aber seine überaus prunkvolle Glorie.

In der Engelreihe ist die Zweizahl der Posaunenengel zwar eine denkbare Parallele zum Osten, nicht aber die Reihe der verehrenden und armatragenden Engel, die ganz der westlichen Ikonographie angehören (Art und Ort der Leidenswerkzeuge ist durch Restaurierungen verfälscht / 81).

Die thronende Madonna als Orans und der thronende Johannes der Täufer

vertreten zwar einen westlichen Typ der Deesis-Fürbitter, die Apostoloi synthronoi mit den geöffneten Büchern und die dahinter stehenden Reihen der Engel kommen aus der östlichen Auffassung, ebenso die unverständlichen Schriftzeichen auf den Büchern, sofern diese nicht ein Restaurierungsfehler sind.

Von größtem Interesse ist dann die gesamte unterste Reihe. Links zeigt die Paradiesesdarstellung eine Patriarchentrias, die auf die Schoßtücher verzichtet und den Bezug zum Osten nicht leugnet. Es fehlen zwar einige byzantinisierende Formeln des Paradieses, aber dafür wird zum ersten Mal in einem nicht orthodox konzipierten Weltgericht das Paradiestor mit dem Wächterengel dargestellt. Dieser Wächterengel ist zwar nicht der am Tore stehende Cherub, sondern ein in der üblichen Prunkkleidung dargestellter Engel, der gerade eine Seele in das Paradies einläßt, aber grundsätzlich ist damit ein neuer Byzantinismus in die italienische Ikonographie aufgenommen.

Auch der Engel, der eine Gruppe von Seligen zum Himmelstor geleitet ist solch eine Mischform. Er vereinigt den Geleitengel des Ostens mit der Form der Himmelsrolle und der Schriftrollen mit den Worten der Seligpreisung. Das Gegenstück dazu ist nicht vorhanden. Wenn man noch den Akklamationsgestus der Gruppe der Seligen einbezieht, überwiegen die östlichen Motive in diesem Teil der Darstellung bei weitem, vor allem aber solche, die noch nicht als eingebürgert gelten können.

Die Auferstehung unterhalb des Richters ist dagegen ganz dem Westen verpflichtet. Von besonderem Interesse ist nur die antiquarische Erinnerung an antike Sarkophage (Riefelsarkophage).

Der bedeutendste Teil des Gerichtsbildes ist aber unzweifelhaft das Bild der Hölle. In diesem, auch Coppo di Marcovaldo zugeschriebenen Mosaik (82), begegnet uns eine der wichtigsten Schöpfungen der italienischen Gerichtsikonographie des Mittelalters. Wie wir in den annähernd zeitgenössischen Höllenbildern bereits sehen konnten, vermengen sich westliche und östliche Vorstellungen (Bominaco, Fossa). Bei Nicolo Pisano wurde der byzantinische Satan zu einem westlich empfundenen Höllenfüsten umgedeutet. Diese Tendenz, die durch Denkmäler leider nicht in großer Zahl dokumentiert werden kann, findet in Florenz einen vorläufigen Abschluß und Höhepunkt.

Das Zentrum einer regelrechten Höllenlandschaft ist hier ein übergroßer Teufel, dessen zentrale Stellung und dessen in Rudimenten erhaltenes Thronmotiv von der östlichen Ikonographie herstammen, dessen Darstellung als monströses Ungeheuer aber von der westlichen Adaption und Entwicklung herrührt.

Bei aller Liebe zum Detail und zur phantasievollen Gestaltung sind die Motive des Quälens nicht sehr differenziert. Die Feuerspein, das

Gefressenwerden durch Ungeheuer - darunter monströse Kröten - und das grobe Herumgeworfenwerden durch Teufel prägen im Wesentlichen die Szenerie. Nur am rechten Rand wird der Kreis erweitert. Dort wird einem Verdammten siedende Flüssigkeit eingefüllt, ein weiterer wird mit einem Eselsbacken geschlagen und schließlich brät einer wie ein Stück Vieh am Spieß. Ganz am Rand hängt Judas am Baum. Die Brutalität französischer Darstellungen des 12. Jahrhunderts und die Vielteiligkeit englischer Höllenbilder des frühen 13. Jahrhunderts wird aber ebensowenig erreicht, wie die zu dieser Zeit schon entwickelten sündenspezifischen Qualen des byzantinischen Gerichtsbildes.

H Tafel- und Buchmalerei im 13. Jahrhundert

Mehrfach haben wir bereits auf die Dominanz von Darstellungen mit Adventus- oder Bereitungsgehalt hingewiesen. Diese Situation läßt sich auch in den wenigen Beispielen der Tafelmalerei und einigen der Buchmalerei erkennen.

Nur wenig jünger als die vatikanische Gerichtstafel, die der eigentlichen Gerichtsdarstellung einen Adventus vorgesetzt hat, ist der sogenannte Stoclet-Altar in Cleveland, der Berlinghiero dem Älteren zugeschrieben wird (83).

Der Oberteil der rechten Flügelinnenseite zeigt lediglich den westlichen Wundmal-Christus in der Mandorla. Er thront wie der jüngere Christus von Florenz auf sieben Sphären und ist wie die Gestalt des Richters in der Silvesterkapelle in Rom von Leidenswerkzeugen umgeben. Einzig die beiden Posaunenengel oben und die zwei kleinen Auferstehungsszenen unten weisen auf den Gerichtsgehalt dieser Adventus-Wiedergabe.

Die in den siebziger oder achtziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstandene Gerichtstafel in Grosseto aus der Nachfolge oder Werkstatt des Guido da Siena ist dagegen schon wesentlich ausführlicher (84). Auch sie zeigt prinzipiell die Wiederkunft Christi zum Gericht. Die Anreicherung mit geläufigen Motiven aus den echten Gerichtsbildern läßt aber eine Definition als Weltgericht zu.

Der Wundmal-Christus hat durch seine Haltung und durch die deutlich blutenden Wunden stärker als gewöhnlich den Ausdruck der Imago Pietatis angenommen. Um die dominierende Gestalt des Richters herum - die Mandorla nimmt die Hälfte der gesamten Bildhöhe ein - blasen vier Engel auf Businen zum Gericht (85). Von den Leidenswerkzeugen sind Ysop und Lanze innerhalb der Mandorla dargestellt, die übrigen, vor allem das große Kreuz, werden nach Art der Adventus-Darstellungen dem Richter vorangestellt. Die Präsentation ist aber statisch, der ist bereits angekommen, das Zeichen des Kreuzes ist schon aufgerich-

tet.

Eine eigentliche Gerichtshandlung fehlt, Christus zeigt auch keine der möglichen differenzierten Gesten, und selbst die verbreiteten Inschriften sind durch eine einfache Inschrift auf dem Goldgrund der Tafel ersetzt. Sie enthält nur den Aufruf zum Gericht: Surgite Mortui - Venite ad Judicium.

Dennoch zeigt die Malerei auch die Folgen des Gerichts. Auf der Seite der Seligen ist zuunterst die Auferstehung der Toten mit einer Gruppe betender Seliger, angeführt vom Heiligen Franziskus, dargestellt. Darüber geleitet Petrus eine weitere Gruppe, an deren Spitze wiederum der Hl. Franz erscheint, zum Paradiestor hinauf. Dieses Hinaufführen ist uns im Norden schon früher begegnet, dort fehlte aber der Architekturrahmen und die Darstellung der aufsteigenden Treppe. Gegenüber liegt die Auferstehung der Verdammten aus betonten Sarkophagen. Alle Auferstehenden dieses Feldes zeigen Verzweiflungsgesten. Wird die Seite der Seligen durch eine Aufwärtsbewegung gekennzeichnet, so ist die Seite der Verdammten entsprechen durch das Abwärts bestimmt. Ein Verdammter stürzt, die Rahmung der Felder überschneidend, direkt in die darunterliegende Hölle, die im Vergleich mit Florenz noch sehr konservativ ausfällt. Die Gestalt des Teufels auf dem Drachen steht dem byzantinischen Satan noch näher als dem modernen italienischen Monstrum. Flammen und kleine Ungeheuer und Schlangen bilden die einzigen erkennbaren Strafen. Das Hinein- und Hinabziehen einer Gruppe gefesselter Verdammter ist dem Kettenzugmotiv zwar sehr nahe stehend, kommt aber ansonsten nicht innerhalb der Hölle vor.

Auch die Buchmalerei des 13. Jahrhunderts verfolgt die Entwicklungslinien der Monumentalmalerei und das im Florentiner Baptisterium besonders stark spürbare Übernehmen von noch nicht eingebürgerten Byzantinismen.

Ein wohl um die Mitte des Jahrhunderts anzusiedelndes toskanisches Graduale im Diözesanmuseum von Pistoia (fol 1 r / 86) beschränkt die Darstellung innerhalb der Initiale, die von vier Posaunenengeln umgeben wird, auf drei einfache Zonen: Der thronende Richter mit verdrehten Händen zwischen Engeln mit Leidenswerkzeugen; zwei Gruppen von nicht eindeutig unterschiedenen Auferstandenen; eine Massenauferstehung aus einem Sarkophag.

Das Einzelblatt aus einem venezianischen Chorbuch vom Ende des Jahrhunderts in der Pierpont Morgan Library in New York (Ms. 273 / 87) wählt eine ähnliche Initialform. Beim Richter wird der Gestus durch eine andere Arm-Haltung ersetzt und zwischen ihn und die Arma-Engel sind die stehenden Fürbitter Maria und Johannes Baptist eingeschoben. Auf dieser Höhe rollen zwei Engel je eine Himmelsbahn zusammen (88). In der darunterliegenden Reihe thronen die Apostel in zwei Gruppen,

wobei auffällt, daß Petrus und Paulus in der gleichen Reihe zu finden sind. Darunter liegen die Szenen der Auferstehung, die sich auch in den Medaillons und in einem schmalen Randstreifen fortsezten. Die verbliebenen Zwickel füllen Posaunenengel.

Eine ausgeschnittene Initiale in der Sammlung des Conte Cini in Venedig (89), die aus Siena stammen soll, überrascht dann in einer detailarmen Darstellung mit der zentralen Wiedergabe der Hetoimasia. Die Leidenswerkzeuge werden allerdings von einem Engelpaar gehalten. Bis auf das Buch des Richters, das uns bisher erst in Ferrara (und bedingt auch in der Vatikantafel) begegnete, sind die wenigen restlichen Motive konventionell.

Stärker byzantinisierend ist eine nicht näher lokalisierbare, wohl oberitalienische, Initiale aus der ehemaligen Sammlung Berkenrath in Berlin (90). Wie in der vorigen Miniatur flankieren die Halbfiguren von Maria und Johannes dem Täufer einen westlichen Wundmal-Christus, der hier als Ganzfigur in der Mandorla gezeigt wird. Diese Deesis ist von Leidenswerkzeugen umgeben, und zwei Schwerter gehen vom oberen Ende der Mandorla aus.

Darunter steht der bereitete Thron, die reine Hetoimasia ohne Leidenswerkzeuge, nur mit dem Buch. Vor der Hetoimasia kauern die Protoplasten, ein Motiv, das bislang nur in sehr vom Osten abhängigen Darstellungen zu finden war. Daneben stehen die beiden Posaunenengel und auf der linken Seite ein Engel, der den Seligen eine Schriftrolle entgegenhält, sowie auf der rechten Seite ein Engel, der Verdammte mit einer langen Gabel vom Zentrum wegdrängt. Auch in diesem Bildteil schwebt eines der Leidensinstrumente, die Lanze, frei im Bildraum. Der Miniator hat also Einzelmotive verschiedener Herkunft locker und nicht überaus geschickt über das Blatt verteilt.

I Die Zeit um 1300. Abschluß und Höhepunkt

Am Anfang der italienischen Entwicklung standen einige byzantinische Motive, wie die Apostelreihen, die Deesis und der Patriarchenschoß, die bald, zusammen mit westlichen Vorstellungen, einen breiten, festgefügten Motivschatz formten. Gegen das Jahr 1200 bemerkten wir immer stärkere Einbrüche neuer Byzantinismen, die im 13. Jahrhundert zu einem sehr bereicherten Weltgerichtsbild führten. Motivisch und stilistisch müssen wir von einer zweiten byzantinischen Welle sprechen, die in den großen Darstellungen um 1300 ihren Höhepunkt erreicht.

Das erste Werk das in diesen Zusammenhang gehört, ist das berühmte Fresko von Pietro Cavallini in S. Cecilia in Trastevere, eines der wenigen erhaltenen Werke seiner Hand. Doch selbst davon ist nur ein streifenförmiges Fragment auf uns gekommen (91). Wäre bei der radikalen Umgestaltung der Kirche dieser Teil nicht 1527 in einem Nonnen-

chor hinter dem Gestühl und dem Fußboden verschwunden, müßten wir auch darauf verzichten. Glücklicherweise ist innerhalb dieses Streifens das Zentrum der Weltgerichtsdarstellung wiedergegeben.
Der Richter thront in einer prächtigen, von einer Engelsglorie umgebenen Mandorla auf einem prunkvollen Thron mit Rücken- und Seitenlehnen. Er zeigt mit gesenkten Händen seine Wundmale. Da die Linke zerstört ist, wissen wir nicht, ob einst der alte östliche Gestus der Ablehnung dargestellt war. Die Brustwunde wird erstmals in Italien durch einen Gewandschlitz sichtbar gemacht (92). Von diesem eindrucksvollen Richter leiten die stehenden Interzessoren der Deesis zu den Aposteln über, die mit ihren Attributen auf Einzelthronen die gewichtigen Beisitzer des Gerichtes vorstellen.
Die Überleitung zur darunterliegenden Reihung bildeten die weitgehend zerstörten Engel mit den Schriftrollen. Unterhalb Christus ist das seit der Vatikantafel bekannte Trennmotiv des Blockaltares mit den Arma Christi anstelle einer Hetoimasia zu sehen. Um diesen Altar des Heils scharten sich die heute fast völlig verschwundenen Seelen der Unschuldigen Kinder. Links und rechts davon rufen je zwei Engel auf neuartigen Fanfaren (93) zum Gericht. Die Seligen werden ausschließlich von Heiligen repräsentiert, angeführt durch die Erzdiakone Stephanus und Laurentius. Je ein Engel führt eine Gruppe (Chor) mit Märtyrern, Kirchenleuten und Heiligen Frauen.
Von den hervorgehobenen Erzdiakonen abgesehen, entsprechen auf der Seite der Verdammten drei Gruppen mit je einem Strafengel den Gruppen der Seligen. Der erste dieser Engel schiebt die Verworfenen noch mit den Händen weg, die beiden folgenden gewappneten Engel treiben sie mit Waffen in die nicht mehr erhaltene Hölle hinab. Nur ein winziger Rest einer Landschaft mit Feuerlöchern und die Flügel und Bockshörner eines Teufels sind noch erhalten. Einen außerordentlichen Reichtum an Motiven können wir an den Verluststellen nicht vermuten, da nach unten nur ein verhältnismäßig schmaler Streifen verloren ist.
Die wichtigste Innovation stellt der antikische Habitus der beiden Strafengel dar. Während die anderen Engel Tunika und darüber eine Art Toga oder einen Mantel tragen, hat sich bei den Strafengeln die Chlamys wehend geöffnet und gibt den Blick auf einen römischen Panzer mit reichen Verzierungen frei. An der anschließenden Südwand zeigen die Reste einer überdimensionalen Darstellung (94) den Führer der militanten Engel, Michael, in der gleichen antikischen Wappnung.
Das Gros der Substanzverluste liegt im oberen Teil der Wand. Die in Ansätzen noch vorhandenen Reste einer die bestehende Mandorla Christi übertreffenden Glorie lassen mit guten Gründen eine gewaltige Adventus-Darstellung rekonstruieren (95). Detailüberlegungen über den verlorenen Teil sind aber müßig.

Bei den Wiederherstellungsversuchen spielte das Weltgerichtsfresko in der ehemaligen Bischofskirche S. Maria in Vescovio bei Stimigliano in den Sabiner Bergen eine große Rolle (96). Die Fresken stammen von Malern, die im engsten Kreis Cavallinis und seiner Nachfolge gesucht werden müssen, und sind um 1300 oder wenig später entstanden (97). Auch das Weltgericht von S. Maria in Vescovio ist nicht vollständig erhalten, aber jene mit S. Cecilia gemeinsam erhaltenen Teile weisen eine große Ähnlichkeit auf. Man gewinnt den Eindruck, der Maler habe das Weltgericht von S. Cecilia gedrängt und unter Verminderung der Details wiederzugeben versucht.

Von den Seligen ist nicht mehr viel, von den Verdammten gar nichts mehr erhalten, das Motiv des Geleites, die Fragmente von Posaunen, eine kleine Gruppe von Seelengestalten und die Gesten lassen an eine mögliche Wiederholung denken. Eine echte Kopie kann nie vorgelegen haben, dagegen sprechen die Gestalt eines Kreuzträgers (Dismas ?) und die starke Umgestaltung des Richtermotives und seine erneute Monumentalisierung.

Dieser Richter ist zwar wieder zwischen die Fürbitter und die mit Attributen thronenden Apostel gerückt, aber er verbindet zwei Vorstellungen: Die des in der Mandorla von Engeln herabgetragenen Christus des Adventus und die des in der Mandorla zu Gerichte sitzenden Richters. Die gesenkten Hände sind nämlich verdreht und der Brustschlitz gibt wieder die Brustwunde frei, Motive, die bei einer echten Adventusdarstellung nicht angebracht wären. Ein Sondermotiv ist die Wiedergabe der Arma innerhalb der Glorie, wie bereits beim sog. Stoclet-Altar, da für die Hetoimasia oder den sie ersetzenden Blockaltar kein Platz mehr war.

Besonders interessant erscheint aber der Oberteil der Wand, der hier erhalten ist und die zusätzlichen Motive zum Adventus enthält.

Im Giebel ist in einer halbkreisförmigen Glorie das Lamm Gottes dargestellt, die Legitimation des Richters durch die Erlösung der Menschheit, ein Gedanke, der auch der Westwand von Torcello mit der Kreuzigung und der Anastasis zugrunde liegt. In diesem Giebel ist der gestirnte Himmel mit den Engelsgruppen dargestellt, die Christus herabbegleitet haben. So hat auch dieses Fresko den Gedanken an die Herabkunft Christi zum Gericht vorrangig bewahrt.

Ungefähr gleichzeitig mit S. Maria in Vescovio entstand zwischen 1298 und 1301 eine Kanzel des Giovanni Pisano für die Kirche S. Andrea in Pistoia, deren Zyklus der Brüstungsplatten wie bei den Kanzeln des Vaters mit einem Jüngsten Gericht abgeschlossen wurde (98). Giovanni greift dabei auch eindeutig auf die Ikonographie der älteren Kanzeln zurück. Da nur eine Platte zur Verfügung stand, ist der Richter jetzt wieder im Zentrum des Reliefs zu finden; er bewahrt aber den Gestus

der Sieneser Kanzel, wenn auch seitenverkehrt. Zu Füßen Christi sind wie bei den beiden Vorläufern die Leidenswerkzeuge demonstriert, und Giovanni greift auf das Astkreuz der Pisaner Baptisteriumskanzel zurück, wie er auch die Erfindung des Vaters, das zentrale Höllenmotiv um Satan,getreulich weiterführt. Wohl aus Platzmangel ist auf die volle Zahl der Apostel verzichtet worden, eine Lösung bei beengtem Raum, die der Norden längst kannte. Aus Frankreich und England kennt man auch die Reduktion der Fürbitte auf die Gestalt Marias, wie wir es hier zum ersten Mal in Italien beobachten können. Eine interessante Parallele zum Gericht von S. Cecilia ist die Darstellung Michaels neben dem Richter als antikisch gewappneter Engel.

Ein ähnliches Mischprodukt aus einheimischer Tradition mit neuen westeuropäischen Einflüssen ist eine toskanische Handschrift mit Supplicationes Variae, deren um 1293 - 1300 entstandene Zeichnungen auf zwei Blättern ein Weltgericht zeigen (Florenz, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 25.3 / 99). Folio 381 v zeigt das inzwischen recht übliche italienische Grundprinzip einer Bereitungsdarstellung (Oberreihe: Wundmal-Christus mit Deesis zwischen stehenden Aposteln; untere Reihe: Zwei Posaunenengel und die Auferstehung der Toten, mit Andeutung der Verdammung durch Klagehaltung auf der rechten Seite).

Diese in sich geschlossene Darstellung wird durch folio 382 r ergänzt. Dort sind die Schicksale der Auferstandenen wiedergegeben. Seelen werden zum Schoß Abrahams geleitet, ein Engel hilft einem Seligen, sich zu bekleiden, eine in Deutschland geläufige Bildformel. Den Abschluß nach unten bildet eine verkürzte Parallele zur Hölle des Florentiner Baptisteriums. Diese Ergänzungsdarstellung kann durchaus als Gegenüberstellung von Himmel und Hölle bezeichnet werden, und ist daher ebenfalls eine in sich geschlossene Darstellung eines eigenen Typenkreises.

Der Vollständigkeit halber seien noch einige Darstellungen dieser Zeit erwähnt, die sich dem Zeitbild nicht ganz einpassen, das wir bisher nachgezeichnet haben.

Das Hauptportaltympanon des Domes von Gemona im Friaul, das ein Magister Johannes um 1290 gefertigt hat (100), zeigt nur einen Wundmal-Christus mit Arma, Maria und Johann Baptist, sowie die angedeutete Auferstehung der Toten. Die extrem knappe Formulierung hat eher deutschen Charakter, die Differenzierung bei den Auferstehenden und das Umgeben des Richters mit frei schwebenden Leidenswerkzeugen konnten wir in Italien bereits mehrfach nachweisen.

Ein umbrisches Fresko, das sich heute in einer amerikanischen Privatsammlung befindet, wird gelegentlich als Weltgericht zitiert (101). Die interessante Darstellung des apokalyptischen Richters zusammen mit den himmlischen Wohnungen und der Darstellung der Schutzmantel-

madonna, einer der ältesten Formulierungen dieses Motives (102), aus einem Frauenkonvent bei Spoleto, gehört nicht dirket in den Kreis der Weltgerichtsikonographie.

Ein anderes apokalyptisches Bild des Richters, umgeben von Gerichtsmotiven, ist leider durch Feuer beschädigt und fragmentiert worden. Der Hauptteil der Apsiskalotte von S. Michele in Cremona (um 1300 / 103) zeigte Christus, der das hoch erhobene Schwert führte, nicht in den bekannten Formen des Richters, die ihn umgebenden Motive, wie Armaengel, Auferstehende und Fürbitter erinnern aber an eine Gerichtsdarstellung. Auch hier wird wieder Maria hervorgehoben und in Begleitung von Johannes dem Evangelisten dargestellt.

Von größerer Bedeutung für das Verständnis der italienischen Weltgerichtsikonographie ist dafür eine wenig bekannte, außergewöhnliche Freskodarstellung im Dom S. Lorenzo in Genua.

Ein an der frühpaläologischen Kunst geschulter Maler, der auch noch einige Heiligenbilder dort hinterlassen hatte, verband in dem Fresko nicht nur ikonographische sondern auch stilistische Eigenarten aus Ost und West (104).

An der Innenseite des Einganges nutzte er die dem Tympanon entsprechende Nische zur Betonung des Richters. Christus, der in seiner Typisierung weitgehend byzantinischen Vorbildern gleicht, weist aber die Brustwunde durch einen Schlitz vor und wird nach französischem Vorbild von armatragenden Engeln umgeben. Erst darauf folgen in der Wölbung der Nische je ein Paar Cherubim und Seraphim in bester byzantinischer Manier. Die Darstellungen auf dem Türsturz, die teilweise zerstört sind, waren vermutlich ganz der byzantinischen Ikonographie vorbehalten. Noch sind Eva in Proskynese, der Feuerstrom, Strafengel und Verdammte im feurigen Strom erhalten. Auch die beiden Posaunenengel zu Seiten des Sturzes scheinen östlichen Darstellungen zu entsprechen; darunter müssen verlorene Auferstehungsszenen angenommen werden.

Zu den großen Eigenwilligkeiten der Darstellung gehört der obere, die Lünette rahmende Abschluß, eine gekrümmte, auch raumhaltig gedachte Apostelreihe mit einer zentralen"Deesis". Die Anordnung ist leicht asymmetrisch verschoben und vereinigt mehrere ikonographische Vorstellungen.

Die linke Apostelreihe mit Petrus an der Spitze ist üblich zu nennen, dafür ist die rechte Reihe zusammengedrängt und um den Täufer an der Spitze erweitert. Zwischen diesen beiden Thronreihen steht ein eigener Thron mit Christus und Maria. Christus mit Buch und Segensgestus ist Maria zugewandt, die als von ihm Inthronisierte verstanden werden muß. Damit nähern wir uns aber der Ikonographie der Marienkrönung, die zu dieser Zeit in Italien gerade Fuß faßt (105). Somit zeigt dieser komplexe obere Abschluß zugleich die Inthronisation der

Gottesmutter, die Gruppierung der Deesis und die Apostel als Zeugen der Verherrlichung Marias und als Beisitzer des Gerichts.
Ein der Forschung bisher ebenso entgangenes zeitgenössisches Fresko in Siena bringt wie jenes in Genua einen Ansatz zur raumhaltigen Darstellung der Apostelthrone. In der Sakristei der Irrenhausbruderschaft (Confraternita della Madonna sotto le Volte im Komplex des Spedale di S. Maria della Scala / 106) schmückt eine in den weiteren Motiven geläufige Darstellung der Herabkunft Christi zum Gericht eine Lünette eines tonnengewölbten Nebenraumes. Neben dem realen Herumführen der Apostelreihen um die Raumecke ist die Technik der Grisaillemalerei die zweite Eigenart dieses Freskos. Das Adventusbild wurde später an der links anschließenden Wand von anderer Hand durch die Darstellung der Seligen erweitert (107).
In dieser Reihe von Innovationen finden wir auch eine strukturelle. Ein toskanisches Diptychon um 1300 mit Szenen aus dem Leben Johannes' des Täufers schließt mit einem kleinen Weltgericht, an dem er als Fürbitter beteiligt ist (108). Der Aufbau des Gerichtsbildes erinnert stark an die Grundstruktur der Tafel von Grosseto. Hinzugefügt ist lediglich das Fürbittenpaar, und die Rahmen mit den Schicksalen von Seligen und Verdammten sind durch offene Darstellungen der Guten und der Bösen ersetzt. In lockerer Form folgen auf die Apostel die Reihen der Seligen, ein Haufen nackter Verdammter wird nach westlicher Art in die Hölle getrieben.
Die eigentliche Bedeutung der Darstellung liegt nicht in ihrem Inhalt, sondern in ihrer Verwendung als Abschluß eines Tafelmalereizyklus', wie wir ihn später in der riminesischen Malerei und in Kunstwerken des Veneto, auch jenseits unseres Beobachtungszeitraumes, wieder finden werden.

K Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts

Es ist nicht die veränderte Situation, die uns einen neuen Abschnitt beginnen läßt, sondern der Ruhm einer Darstellung dieser Zeit und ihres Schöpfers, Giotto (109). Um 1306 (110) hat er sie mit großem Werkstattanteil in der Arenakapelle in Padua geschaffen, und neben dem großen Ruhm des Meisters hat auch die weitgehende Erhaltung des Denkmals zu der vorrangigen Beachtung des Freskos geführt.
Eine der größten Leistungen liegt in der Einbindung des Freskos in die Gesamtausstattung über den Zyklus der Tugenden und Laster (111). Er ist in Grisaillemalerei in den orthostatischen Sockel eingefügt und schließt mit den Personifikationen von Hoffnung und Verzweiflung konsequent an das Gericht an. Die Hoffnung, wie alle Tugenden auf der Seite der Seligen gemalt, strebt zur Krone der Seligkeit empor und nimmt damit die Aufwärtsbewegung der Seligen auf. Die Verzweiflung

hat sich erhängt, entsprechend der abwärts gerichteten Bewegung des Höllenstromes, und korrespondiert auffallend mit den überdurchschnittlich vielen Gehenkten (insbesonders Judas) in der Hölle (112).
Wir können in diesem Rahmen keine erschöpfende Würdigung des Freskos bieten, zumal zwischen den kompilierten Elementen und den Eigenleistungen genau unterschieden werden müßte. Es sei nur allgemein darauf verwiesen, daß Giotto fast ausschließlich auf Motive zurückgegriffen hat, die bereits vor ihm von anderen Künstlern in Italien in das Weltgerichtsbild eingefügt worden sind. Nur in seiner wegen der angeblich geringen Qualität oft gescholtenen Hölle übertrifft er an Erfindungsreichtum alles vor ihm geschaffene und bleibt in seiner Drastik und Vielfalt zumindest unübertroffen.
Einer Beschreibung im Überblick wollen wir aber nicht aus dem Weg gehen. Zuoberst ist die von zwei Seiten durchgeführte Einrollung des Himmels dargestellt. Die Doppelform der Himmelseinrollung hat ihre Vorläufer im älteren Evangeliar des Thoros Roslin und der venezianischen Miniatur in New York. Die nächsten Parallelen kann man in den zeitgenössischen serbischen Klöstern finden, wo ebenfalls die mit Gestirnssymbolen bestückte Himmelsrolle von zwei Engel gegeneinander eingerollt wird. Allerdings isoliert Giotto das Motiv und läßt als Novität hinter der Rolle das himmlische Jerusalem erscheinen.
Die darunter folgenden himmlischen Heerscharen sind uns in S. Maria in Vescovio und, rekonstruiert, in S. Cecilia in Trastevere begegnet, die Formulierung der dicht gestaffelten Reihen dürfte aber eigenständig sein.
Die Darstellung der Mittelachse ist eigentlich recht vertraut: Christus ist vollständig bekleidet, zeigt die Brustwunde aber durch einen Schlitz im Gewand. Er wird von Engeln, darunter vier Posaunenengeln, in der Mandorla zum Gericht herabgetragen. Voran sind ihm die Engel mit den Leidenswerkzeugen, vor allem dem dominierenden Kreuz, geeilt. Auf die unüblichen, aber bereits nachgewiesenen Wesen der Apokalypse (Nicola Pisano) verzichtet Giotto nicht, er versteckt sie aber in der Darstellung des Thrones.
Die raumgreifende Darstellung der Throne der Apostel ist neben Genua und Siena keine Sensation mehr, und auch der Verzicht auf Johannes als Fürbitter ist nicht neu. Maria nebst Engeln als Geleiterin zum Heil ist aus dem Norden längst bekannt und wurde spätestens durch den "Gotiker" Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoia übernommen.
Die Darstellung des Stifters im Gerichtsbild ist zwar nicht gerade häufig, aber seit Abt Suger so verständlich wie aufdringlich. Die als eigene Szene zu empfindende Stiftung der Kapelle an die Gottesmutter, die also zum zweiten Mal erscheint, ist auch als Bildformulierung eigenständig. Mit diesem Stifterbild und den gehäuft auftre-

tenden" Wuchererdarstellungen" schließt sich das Fresko dem Prinzip der Sondergerichtsfresken an. Das schlechte Gewissen um das durch Geldgeschäfte verdiente, bzw. ererbte Vermögen verlangt nach dieser aufwendigen Bitte um ein gnädiges Gericht (113).

Erstaunlich wenig Interesse hat die Auferstehung der Toten gefunden, das Los der Verdammten umso mehr. Wir können der Einmaligkeit der Höllendarstellung und ihrer teilweisen Voraussetzungslosigkeit hier nicht gerecht werden, wollen die Eigenarten dieses Teils wenigstens erwähnen. Wie schon in der Himmelseinrollung, oder dem Bild des Richters hat Giotto byzantinische Muster übernommen, sie aber nach seinem Gutdünken ins Westliche übersetzt. Er übernimmt den feurigen Strom, entwickelt in ihm aber bei Kenntnis einiger östlicher Prinzipien eine westliche, genauer gesagt eine italienische Hölle. In der zentralen Gestalt des Teufels, die wieder auf einem echten Ungeheuerthron sitzt, und Details wie dem Abfüllen eines Verdammten mit einer Kelle und dem Verdammten, der allerdings hier als Gepfählter am Spieß gedreht wird, erkennt man Bezüge zum Höllenbild des Florentiner Baptisteriums. Die Vorbilder sind allerdings gemäß der gesamten Höllenszenerie ins Unmenschliche gesteigert. Auch die Hängemotive mit Gefesselten am rechten Rand sind solche Übersteigerungen bekannter "Vorbilder". Giotto muß das im byzantinischen Gerichtshildern entwickelte Prinzip der Strafe am sündigen Glied kennengelernt haben. Die Drastik mit der er aber zeigt, wie ein Mönch an seiner Zunge, eine Frau an ihrem Zopf und ein Pärchen an den Geschlechtsteilen aufgehängt wird (der Frau ist ein Haken in den Schoß getrieben) übertrifft jede östliche Darstellung bei weitem an Drastik, ja übertrifft jede östliche Darstellung bei weitem an Eindringlichkeit, übertrifft selbst die ärgsten Beispiele aus dem französischen oder englischen Bereich.

Giotto hat also im Weltgerichtsbild unzweifelhaft von der byzantinischen Kunst des 13. Jahrhunderts gelernt, er hat sich aber nicht mit der blossen Kopie abgegeben. Auch die byzantinischen Darstelluungen zeigten eine deutliche Sexualitätsfeindlichkeit. Giotto geht mit den Strafen für sexuelle Sünden noch weniger zimperlich um, wenn er zeigt, wie zwei sündigen Mönchen das Instrument ihrer Lust entweder abgebissen oder abgezwickt wird. Unter dieser Fülle von Brutalitäten und Abscheulichkeiten, die man mit dem Begriff des "finsteren Mittelalters" und seiner Rechtspflege in Verbindung bringen möchte, sind auch schwer deutbare Teile wie ein Absolution erteilender Bischof oder ein Grimassen schneidender Gekrönter zwischen den bekrallten Beinen Satans zu finden (114).

Die Wirkung dieser Weltgerichtsdarstellung oder ähnlicher, aber verlorener Bilder aus dem Kreis Giottos, muß sehr groß gewesen sein, denn mit geringem zeitlichen Abstand finden wir eine Reihe von Fresken, die in verschieden starkem Umfang Details oder die Konzeption dieses Ge-

richts kopieren:
Santuario dei SS. Vittore e Corona bei Feltre (gegen die Mitte des 14. Jh. / 115); Bozen, Katharinenkapelle am Kreuzgang des Dominikanerklosters (Mitte 14. Jh. / 116); Viboldone, Abbazia di S. Pietro (um 1365 / 117); Tuscania, S. Maria Maggiore (2. Hälfte 14. Jh. / 118); Lienz, St. Andrä (4. Viertel 14. Jh. / 119).
In welchem Umfang gerade die Hölle der Arenakapelle originäre Erfindung oder Adaption vorgegebener Formeln brachte, läßt sich augenblicklich aber nur schlecht klären. Eine zeitgenössische Höllendarstellung in S. Francesco in Brescia (120) aus einer Gegenüberstellung von Himmel und Hölle, ist so zerstört, daß man anhand weniger Details nur vermuten kann, daß auch andere, großartig visionäre Höllenbilder vorhanden gewesen sein müssen.
Etwa gleichzeitig mit den Fresken der Arenakapelle (um 1307) entstanden die qualitätsvollen Fresken von Sant'Agostino in Rimini, deren abgenommenes Weltgericht heute im Palazzo d'Arengo verkommt (121). Mit Sicherheit handelt es sich um die Fragmente einer Darstellung, die zur Bereitung des Gerichts in einer erweiterten Wiederkunft Christi gehörten. Ob auch die Folgen des Gerichts einst zu sehen waren, bleibt dahingestellt.
Im Zentrum thronte Christus mit erhobenen Händen inmitten einer Schar von Engeln, die die Leidenswerkzeuge trugen, erst daran schlossen Maria und Johannes der Täufer an, dann die Reihen der Apostel. Nur aus den dramatisch heranstürmenden Engeln im Giebel läßt sich der Gerichtsgehalt tatsächlich erschließen: Links tragen Engel Palmzweige und Kronen herbei, rechts stürmen sie gewappnet mit Schild, Schwert und Lanze gegen das Böse. Leider kann auch aus den Fresken der Romagna, die eine starke Abhängigkeit vom Arengo-Fresko zeigen, keine rekonstruktive Erweiterung des Bestandes erschlossen werden, da auch diese nur bruchstückhaft auf uns gekommen sind (122).
Die dritte "große" Darstellung des ersten Jahrzehnts ist mit der Domkanzel des Giovanni Pisano in Pisa erhalten, die zwischen 1302 und 1311 entstanden ist (123). Wie bei den bisherigen Kanzeln der Pisano wird der Zyklus in den Brüstungsfeldern durch ein Weltgericht abgeschlossen, hier wieder auf zwei Feldern wie an der großen Sieneser Kanzel. Die in der Barockzeit abgebaute und erst in diesem Jahrhundert wiedererrichtete Kanzel ist nicht ganz vollständig und korrekt wiederhergestellt worden (124). Vom Weltgericht fehlen die beiden äußeren Brüstungspfeiler mit den Posaunenengeln (125).
Giovanni Pisano hat sich im Wesentlichen an die vorgegebene Ikonographie der älteren Kanzeln gehalten. Der mittlere Brüstungspfeiler mit dem Richter ist dem der Sieneser Kanzel sehr ähnlich, nur die Armhaltung Christi entspricht jetzt der Kanzel von Pistoia. Die Ikonographie der beiden Platten entspricht ebenfalls der Sieneser Kanzel, so ist

auch die Deesis wieder vorhanden, aber die Handlung ist erneut dramatisiert, vor allem auf der Seite der Verdammten. Von der Kanzel in Pistoia ist nun die weitgehende antikisierende Wappnung der Engel übernommen.

L Die Zeit der Donnaregina

Kurz vor dem Weltgericht in S. Maria Donnaregina oder etwa gleichzeitig entsteht nur noch ein erhaltenes monumentales Weltgericht, das Fresko des weiter nicht bekannten Rainaldo da Taranto in S. Maria del Casale in Brindisi. Es schmückt innerhalb einer unzyklischen, votivischen Ausmalung die Westwand dieser späten Kreuzfahrerkirche (126). Stilistisch ist das Werk eindeutig die Schöpfung eines wenig geschulten süditalienischen Provinzmalers, die Ikonographie gehorcht aber weitgehend östlichen Vorstellungen.

Die oberste Reihe zeigt in der Mitte die Deesis; Details sind aber heute zerstört. Links und rechts davon sitzen die Apostel auf gemeinsamen Thronen, hinter denen je einer Engelreihe steht. Wie in den zeitgenössischen Darstellungen der byzantinischen Kunst wechseln nun geschlossene Bücher und Rollen als Attribute, ein Nebenmotiv, das schon viel früher in Italien beobachtet werden konnte (Farfa, Parma, Torcello). Es wäre aber müßig, zu überlegen, ob dieses Motiv hier direkt aus der italienischen Tradition, oder über den Umweg der Kulturbeeinflußung aus dem Osten zurückgekommen ist. Kurioserweise ist der Anführer der rechten Apostelreihe nicht Paulus, sondern Johannes (Inschrift).

Unterhalb Christus tragen Engel die Leidenswerkzeuge auf einer zum Altar gewordenen Hetoimasia in einer eigenen Mandorla heran. Die Protoplasten knieen verehrend daneben; dann folgt je ein Engel, der eine mit Sternensymbolen bedeckte Himmelsrolle einrollt. Links und rechts davon ist jeweils nach einem Posaunenengel die Auferstehung der Toten aus den Elementen dargestellt. Auch die Personifikationen der Elemente fehlen nicht. Bei jedem der Posaunenengel ist außerdem ein ovaler Knochenhaufen zu finden und je eine vom Üblichen abweichende Inschrift: Terra representa mortuos tuos bzw. Mare representa mortuos suos.

Ganz nach byzantinischer Art folgen in der nächsten Reihe links vier geschlossene Gruppen von Seligen, und zuunterst führt Petrus den guten Schächer zum Paradiestor. Das Tor wird von einem Wächterengel über den Zinnen bewacht. Im Paradies sind die drei Patriarchen mit Schoßtüchern und Seligen zu finden. Abraham trägt nur eine Seele in seinem Tuch, Lazarus.

Auf der rechten Seite führt ein kleiner Feuerstrom diagonal zu Satan, der Judas in seinem Schoß hält. Das Hineintreiben der Verdammten in die Hölle durch einen Strafengel geschieht außerhalb des Feuerstroms. Im feurigen Strom ist nur der reiche Prasser in einer Schlinge des

Stromes mit dem bekannten Durstgestus dargestellt.
Zwischen den Feuerstrom und den Straforten der Hölle ist die Seelenwaage hineingequetscht. Es werden die Köpfe von Seelen gewogen. Drei Engel sind damit beschäftigt, dem Wäger Seelen zu bringen und mit den gut befundenen wieder wegzufliegen.
Die Höllenstrafen sind nicht sehr ausführlich. Drei einfache Bulgen und die Darstellung eines sündigen Paares im Bett sind alles.
Dieses Fresko gehört eindeutig zur kleinen Gruppe der stark byzantinisierenden Darstellungen auf italienischem Boden. Mußte man aber in Torcello sehr sorgfältig beobachten, um "Fehler" gegenüber der Erscheinung des originalen Bildes zu finden, sind derartige Abweichungen in Brindisi leicht zu entdecken, die Frage des kleinen Mißverständnisses erhebt sich nicht.
Diese italienische Verselbständigung des byzantinischen Weltgerichts kann dann in der jüngeren Darstellung von S. Stefano in Soleto verfolgt werden (127). Die ehemals der Heiligen Weisheit geweihte Kirche der örtlichen Griechengemeinde ist um 1400 (und nicht 1347) von Italienern mit angepaßter orthodoxer Ikonographie und griechischen Inschriften ausgemalt worden. Stil, Details und Verwendung von Byzantinismen verraten aber den italienischen Charakter der Ausstattung und die alte Tradition des Umganges mit östlichen Vorbildern und ihren eingebürgerten Ablegern. Auffallend ist auch die Hervorhebung Satans durch die Ausführung in Stuckrelief innerhalb des Freskos.
Die chronologisch nächstliegende Monumentaldarstellung wäre jetzt das große Relief an der Westfassade des Domes von Orvieto (129). Da die Entstehung aber nach dem Fresko der Donnaregina anzusetzen ist, erübrigt sich hier eine Behandlung dieser nach der Künstlerfrage und nach einigen Darstellungseinzelheiten problematischen Kunstwerkes. Der Interessent ist vorerst auf die Literatur verwiesen.
Als letzte Darstellung der monumentalen Malerei sei hier noch ein Freskenrest vom Anfang des Jahrhunderts in S. Chiara in Assisi erwähnt (130). Die Fragmente im rechten Querhaus bestätigen lediglich die Verbreitung von Motiven wie den unterschiedlich gehobenen Armen des Richters, der von Engeln rahmend getragenen Glorie und den vorausgetragenen Leidenswerkzeugen.

M Die kleinen Darstellungen aus dem frühen 14. Jahrhundert

Die Beispiele der Tafel- und Buchmalerei ändern nichts mehr am Erscheinungsbild des mittelalterlichen italienischen Weltgericht. Wir fühlen uns aber verpflichtet, sie zur Abrundung der Demonstration hier anzuführen.
Aus Venedig und Rimini sind mehrere Tafelbildzyklen erhalten, die mit

dem Weltgericht abgeschlossen wurden. Dabei trat ein bevorzugter Bildtypus auf, der in die Traditionsreihe der Adventus- und Bereitungsdarstellungen gehört.

Um 1300 entstand eine Serie von venezianischen Glasminiaturen in einer rheinischen Privatsammlung, die als letztes Bild die Ankunft des Richters zeigt (131). Der stehende Wundmal-Christus mit fünf Wunden trägt das Kreuz mit der Dornenkrone selbst, aber auch Lanze und Ysop sind dargestellt. Ein Engel mit einer Posaune und ein Engel mit der Himmelsrolle begleiten den Richter. Zu seinen Füßen sind zwei winzige Sarkophage mit Auferstehenden dargestellt.

Ein wohl zu Unrecht dem Cimabue zugeschriebenes Täfelchen in Mailänder Privatbesitz aus einem auseinandergerissenen Zyklus (132) erweitert die Darstellung der Miniatur um zwei Engel, die nun die Leidenswerkzeuge tragen. Der Richter zeigt diesmal seine Brustwunde durch einen Gewandschlitz.

Zwei miniaturhafte Darstellungen, die lange fälschlich als abruzzesisch bezeichnet wurden (133), begnügen sich wie die Glasminiatur mit dem stehenden Richter, der die Leidenswerkzeuge selbst hält, einem Posaunenengel, einem Engel mit der Himmelsrolle und zwei Sarkophagen mit Auferstehenden, setzen den unteren Teil des Bildes aber deutlicher vom Adventus ab: Triptychon aus Alba Fucese in Rom, Museo di Palazzo Venezia (134); Diptychon der Privatsammlung Schiff (135); beide um 1320. Auf dem Schlußbildchen des Diptychon Schiff ist noch zusätzlich eingefügt, wie zwei Tiere (Stier ? und Adler) die Hauptgestirne Sonne und Mond fressen.

Auf dem Diptychon aus der Sammlung Harris, jetzt Richmond / Va., Museum of Fine Art (136) ist Christus nicht wie bei den bisherigen venezianischen Bildern stehend, sondern in der Mandorla thronend dargestellt, aber wie auf der Mailänder Tafel begleiten ihn zwei Arma-Engel und je ein Posaunenengel und ein Engel mit der Himmelsrolle. Von der Mandorla geht ein kleiner Feuerstrom aus, der Auferstehende mit Klagehaltung in ihrem Sarkophag überschüttet. Entsprechende Selige sind nicht vorhanden.

Neben diesen recht typischen Kurzformen der Gerichtsbereitung, die sich erklärlicherweise auf venezianischem Boden stärker byzantinisch gebärden, ist eine Miniatur in der Sammlung Wildenstein in New York schwer zu begreifen (um 1310/20 / 137). Dort tritt an die zentrale Stelle des Richters die Hetoimasia mit den Leidenswerkzeugen und dem Lamm Gottes. Der Rest der Darstellung, elf Apostel, drei Gruppen von Seligen und eine Auferstehungsszene, passen sich neben der äußeren Form (138) durchaus der Tradition an.

Eine nach Datierung und Herkunft umstrittene Tafel im Art Museum von Worcester, Massachusetts (139) paßt ikonographisch am ehesten zu die-

sen venezianischen Darstellungen. Man kann eine Entstehung um oder kurz nach 1320 annehmen (140). Zum Wundmalchristus in der Mandorla kommen wieder, wenn auch betonter, ein Posaunenengel und der Engel mit der Himmelsrolle. Am oberen Rand sind zwei Arma-Engel als Halbfiguren und die Interzessoren Maria und Johannes der Täufer als Büsten dargestellt. Ein Feuerstrom ergießt sich in eine kleine westlich aufgefaßte Hölle, während eine Gruppe von Seligen knieend und mit verschränkten Armen den Richter verehrt. Dieses Anbetungsmotiv der Seligen konnten wir nirgends sonst finden.

Parallel zu diesen mehr oder weniger gesicherten Beispielen aus dem Veneto überlieferte die Malschule von Rimini eine andere Kurzform des Gerichts.

Auf einem Diptychon in Rom in der Galleria Nazionale im Palazzo Barberini (ehemals Palazzo Venezia, um 1310/20 / 141) und auf einer Passionstafel in der Galleria dell'Academia in Venedig (um 1320/30 / 142) ist die Darstellung ebenfalls auf zwei Zonen beschränkt, wie die meisten venetischen Beispiele. Hier aber wird Christus als westlicher Fünfwundentypus in der Mandorla thronend dargestellt. Darauf folgen die Interzessoren und,an diese anschließend, Andeutungen der Apostelreihen. In der untersten Zone mit leichtem Landschaftscharakter blasen zwei Posaunenengel zur Auferstehung. Die Sarkophage mit den differenziert dargestellten Auferstehenden werden durch einen Engel mit den Leidenswerkzeugen getrennt. Der Gerichtsgehalt ist also stärker betont.

Die Abschlußdarstellung auf einem Diptychon in der Alten Pinakothek in München, das auch dem Maestro dell'Arengo zugeschrieben wird, erweitert diese Art noch einmal und gibt ihr wieder venetische Züge (143). Der Richter in der Mandorla ist wieder von Arma-Engeln, einem Posaunenengel und einem Engel mit der Himmelsrolle umringt. Dann folgen Maria und der Täufer, Engel und wieder nur die angedeuteten Apostelreihen. In einer schwer deutbaren Zwischenzone sind Halbfiguren von vermutlich Seligen und Fahnen zu sehen, darunter eine Gruppe von auferstandenen Seligen und eine kleine Hölle, in die sich wieder der Feuerstrom von der Mandorla aus ergießt.

Ein Triptychon der Sammlung Stoclet in Brüssel, das aus dem weiteren Umkreis Riminis stammen soll, entfernt sich noch mehr von der vorigen Kurzform und stellt ein eindeutiges Weltgericht zwischen die Flügeldarstellungen der Gottesmutter und der Kreuzigung (144).

Über den Wolken ist der Richter mit Glorie, Engeln, Interzessoren und angedeuteten Beisitzern gekommen. Zwei Engel haben ihm die Leidenswerkzeuge vorausgetragen. Die von den Posaunen Gerufenen werden auf der Seite der Guten von einem Engel zum Zentrum hinaufgeleitet, auf der Seite der Bösen von einem Strafengel in einen Höllenrachen getrieben.

Neben dieser Form der Trennung von Seligen und Verdammten, wird die Richtung der Auferstandenen noch durch die unterschiedliche Handhaltung Christi angedeutet.

Die wenigen mittelitalienischen Tafelbilder der Frühzeit des 14. Jahrhunderts dieses Themenkreises weichen von den bisher behandelten, vergleichsweise typischen Darstellungen ab und bieten auch kein derartig geschlossenes Bild.

Pacino di Buonaguida verwendet in seiner großen Lebensbaum-Tafel (145) nach Bonaventuras "Arbor Vitae" bekannte Einzelmotive zur freien Illustration der einzelnen Früchte (146). Bei Frucht 41 (Jesus testis veridicus) beschränkt sich die Darstellung auf den einfachen Adventus Domini mit der Auferstehung der Toten und deren heraldische Trennung. Frucht 42 (Jesus judex iratus) wird durch den Richter, Selige und Verdammte illustriert. Erstaunlich ist die Verwendung des seltenen Höllenrachens und des Kettenzugmotives, sowie die Darstellung von Johann Baptist und Johann Evangelist, die weder hier noch im folgenden Medaillon durch den Text gerechtfertigt werden.

Frucht 43 (Jesus victor magnificus) bringt als einziges Medaillon eine Formulierung, die vom üblichen Motivschatz abweichend dem Text entnommen ist. Die Feinde Christi, die wie Reisig gebündelt werden, sind durch drei Gruppen kopfunter zusammengeketteter Verdammter repräsentiert.

Frucht 44 (Jesus sponsus ornatus) schließt den vorletzten Zweig des Lebensbaumes ab, indem die Bräutigamsvorstellung durch die Marienkrönung illustriert wird. Die seit dem 13. Jahrhundert fließend gewordenen Grenzen der Sponsa-, Ecclesisa- und Marienikonographie bringen Maria hier wieder eine Sonderstellung im Rahmen von Gerichtsvorstellungen ein.

Die Darstellung der Wiederkunft des Herrn mit Arma- und Posaunenengeln in den Giebeln des sog. Boston-Polyptychon von Simone Martini (um 1321 - 25 / 147) zeigt die Anwendung bekannter Motive, die auf dem Fragment eines Triptychons (?) aus dem Kreis des Lippo Memmi noch stärker konzentriert werden (148).

Wichtig erscheint noch eine Segna di Bonaventura zugeschriebene Tafel in Angers zu sein (Musée des Beaux Arts, um 1320 / 149). Sie zeigt Christus mit unterschiedlicher Armhaltung in der Mandorla und der ihn begleitenden Engelsglorie. Im unteren Teil werden die Seligen durch einen Kreuzaltar von den Verdammten in der Hölle getrennt.

N Ein vorläufiger Abschluß

Da unser gesetztes Ziel, die Entstehungszeit des Weltgerichtsfresko in der Kirche Donnaregina erreicht ist, erscheint es wenig sinnvoll, hier die Betrachtung italienischer Gerichtsdarstellungen fortzusetzen.

Die Entwicklung des Spätmittelalters hat vor allem in Italien eine Eigengesetzlichkeit, der man durch eine separate Behandlung gerecht werden sollte. Vor allem die außerhalb des italienischen Kulturraumes nicht relevante, partielle Rezeption der Divina Comedia Dantes zeigt sich in einzelnen Kunstwerken sehr deutlich:
Wie eine monumentale Illustration sind die Fresken von Nardo di Cione in der Strozzikapelle von S. Maria Novella in Florenz zu verstehen (150). Schon davor findet man Danteske Bildvorstellungen in der Gegenüberstellung von Paradies und Hölle in der Magdalenenkapelle im Bargello in Florenz (151) und in der Hölle des Weltgerichts im Camposanto in Pisa (152). Der größte Reichtum wird aber in den Illustrationen der Handschriften der Göttlichen Komödie offenbar (153).
Neben dieser besonderen Entwicklung setzen andere Monumentalwerke bestehende Traditionen fort, wie das großartige Fresko in der Abteikirche von Pomposa (154), oder die Fragmente in Casole d'Elsa (155) und in Prato (156).

Es bleibt uns, auch ansatzweise, verwehrt, weiter auf den Reichtum an Denkmälern bis hin zum 'Stile gotico internazionale' einzugehen, bei dem eine Europäisierung auch der Inhalte nachzuweisen wäre.
Eine einfache Zusammenfassung läßt sich schwer formulieren, da Italien erwartungsgemäß das schillernste Bild des Weltgerichts im Mittelalter entwickelt hat. Ständig im Spannungsfeld von Ost und West findet man nur teilweise "nationale" Formen. Die Extreme werden durch Darstellungen wie in Torcello und in Ferrara gezeigt, nahezu jede Kombination dazwischen ist denkbar und meist auch nachweisbar. Die Übernahme von byzantinischen Motiven geschieht häufiger, als die von Motiven aus dem Norden und Westen Europas.
Eine der wichtigsten Erscheinungen ist unseres Erachtens die Dominanz der Wiederkunftsikonographie, die in unterschiedlichem Maße je nach Bedarf und Platz zu einer mehr oder weniger ausgeprägten Weltgerichtsikonographie ausgebaut wird. Aus diesem Zusammenhang entsteht auch eine vergleichsweise typische Art, Kurzformen des Gerichts darzustellen.
Bis zum Ende unseres Beobachtungszeitraumes spielen Höllendarstellungen nur vereinzelt eine bedeutende Rolle. Ihr literarischer Hintergrund dürfte dem gleichen, aus dem auch Dante für sein Inferno geschöpft hat (157).
Die Bedeutung des Theoretisch-Literarischen bleibt aber ebenso gering wie in den vorher behandelten Kulturlandschaften.
Zum vorläufigen Schluß einer Vorarbeit zur Geschichte des mittelalterlichen Weltgerichts sei noch auf eine enttäuschende Entdeckung hingewiesen: Die Hoffnung, im Werk Joachim de Fiores Ansätze zur Entwick-

lung der Ikonographie des 13. Jahrhunderts finden zu können, trog ebenso, wie vorher jene, bei Honorius Augustodunensis erschöpfende Parallelen zu treffen. Verbinden sich schon allgemein mittelalterliche Literatur und Ikonographie sehr selten, so kann hier überhaupt kein Konnex gefunden werden.

Joachims Vorstellungen des Problemkreises um das Weltende sind apokalyptisch (158) und auf das Wirken des Antichrist bezogen (159). Sein Hauptinteresse richtet sich auf die diesseitige und jenseitige Ekklesiologie und die Zeitenlehre (160), während ihm das Weltgericht selbst nur am Rande als Übergang innerhalb zweier Zeitalter von Bedeutung ist (161).

So bleibt es dem Spätmittelalter vorbehalten, auch innerhalb der Weltgerichtsikonographie Illustratives aus Literatur und Philosophie zu übernehmen.

Kapitel V: Das Weltgerichtsfresko in S. Maria Donnaregina. Voraussetzungen und Parallelen

Nach dem langen Gang durch die mittelalterliche Entwicklung kehren wir wieder zu unserem Ausgangspunkt zurück. Die vorigen Kapitel gingen weit über den Rahmen eines Einzelwerkes hinaus. Diese Vorarbeiten für eine Geschichte des Weltgerichts sollten aber nicht nur einem einzigen Beispiel zugute kommen, sondern zu einer vertieften Einsicht in die Eigenart der Weltgerichtsikonographie führen, die nicht durch das beschränkte Interesse an einem Einzelwerk behindert wird (1).

A Die Struktur

Wenn wir die Darstellung in Neapel jetzt betrachten, offenbart sich der typisch italienische Charakter der Motivkompilation: Wir haben eine zweifach erweiterte Adventusdarstellung vor uns.
Durch die Hochstellung der Mandorla in der Deesis ist Christus auch ohne die Glorie der Begleitengel als eben Herabgekommener gekennzeichnet. Zu seinen Füßen sind die Leidenswerkzeuge, die Zeichen des Menschensohnes, aufgerichtet, ein Engel bläst zum Gericht und ein zweiter macht das Ende der Zeiten sichtbar, indem er den Himmel einrollt.

Dieser ikonographische Grundbestand ist mit den italienischen "Kurzgerichten" vom Ende des 13. und vom Anfang des 14. Jahrhunderts, die diese Grundform einer Darstellung der Bereitung des Gerichts verfestigten, sehr gut vergleichbar. Die eingefügten Sondermotive sind unerheblich, da sie nur hier nachweisbar sind und die Präsentation der Grundmotive nicht stören.
Zu diesen wird am Unterrand des zentralen Streifenfeldes eine vollständige Auferstehungsszene, die mit der Auferstehung aus den Elementen und der Vierzahl der Posaunenengelgruppe in sich geschlossen ist, addiert. Auch dieser Randschluß ist mit den entsprechenden kleinen Auferstehungsszenen in der Tafel- und Miniaturmalerei um 1300 und danach vergleichbar, zumal auch dort eine leichte Differenzierung zwischen Seligen und Verdammten festgestellt werden konnte.
Das mittlere Feld kann also innerhalb der italienischen Tradition als vollständige Variante der Darstellung der Wiederkunft Christi und der Bereitung des Gerichts betrachtet werden.
Die erste Erweiterung in den Randfeldern, die durch eine maßstäbliche Anpassung an die Deesis eng verknüpft wird, behält den Bereitungscharakter bei, denn die Reihen der himmlischen Heerscharen betonen mit ihrer halbkreisförmigen Bewegung den Richtungsablauf des Adventus, und die Beisitzer und Zeugen des Gerichts sind mehrfach als Bestand-

teil der einfachen Darstellungen mit Bereitungscharakter nachweisbar gewesen (Pianella, Filettino, Rom - SS. Quattro Coronati, Moscufo).

Die zweite Erweiterung zeigt die Seligen und das Paradies in einer Gegenüberstellung zur Vertreibung der Verdammten und zum Bild der Hölle. Nur der Feuerstrom stellt eine echte Verbindung zum Zentrum dar. Ganz im Sinne der in den Abruzzen gehäuft auftretenden Fresken, die diese Gegenüberstellung bevorzugten, ist Michael als Seelenwäger auch hier innerhalb dieses Motivblocks zu finden und nicht im Zentrum, wo man ihn nach östlicher Auffassung vermuten könnte (2), wo er aber auch in Westeuropa zu finden sein kann.
Erst mit diesen Zielvorstellungen des Heils und der Verdammnis, einschließlich des eigentlichen Richtaktes, kann tatsächlich von der Darstellung des Jüngsten Gerichts gesprochen werden.
Diese eigenartige Kompilation von ikonographischen Blöcken, die sich so typisch an die jüngste Entwicklung anschließt, ist durch die ungünstige Wandteilung natürlich mit verursacht. Giottos Weltgericht in Padua hatte nur ein Fenster, hoch in der Wand eingelassen, zu berücksichtigen.

B Der Motivschatz

Im Mittelstreifen finden wir eine Reihe von Motiven der sogenannten zweiten byzantinischen Welle, die stark an die "römische" Ikonographie gemahnt, den cavallinesken Stil der Malerei also zu bestätigen scheint:

Die annähernd korrekte Deesis (z.B. Sommacampagna, S. Cecilia, Stimigliano und natürlich Torcello, Brindisi und das Londoner Elfenbein), der Blockaltar mit den Leidenswerkzeugen (Vatikantafel, S. Cecilia, Brindisi, Angers), die Unschuldigen Kinder (Vatikantafel, S. Cecilia), der gute Schächer (Vatikantafel, Mantua, Stimigliano - Torcello, Brindisi, Londoner Elfenbein), die Einrollung des Himmels (SS. Quattro Coronati, Padua, New York PML Ms. 273 - Torcello, Brindisi, sowie venetische Beispiele in Kapitel IV, Abschnitt M), die Auferstehung der Toten aus den Elementen (Sommacampagna, Vatikantafel - Torcello, Brindisi), Blasinstrumente und antikisch gewappnete Engel nach Art Cavallinis (S. Cecilia, in Stimigliano verstümmelt bzw. S. Cecilia, Pistoia, Pisa Domkanzel).
Die Aufnahme einer auferstandenen Seele durch einen Engel ist mit dem Seelengeleit der Supplictiones Variae in Florenz, fol 382 r, vergleichbar, aber auch entfernt mit der Auferstehungshilfe an der Baptisteriumskanzel von Pisa und den Seitenmotiven der Seelenwaage von Brindisi.

Gegenüber diesen aus der Tradition stammenden und mit den ungefähr zeitgenössischen Darstellungen übereinstimmenden Motiven, scheinen einige ad hoc entstanden zu sein.

Der antikisierende Cherub nimmt noch eine Mittelstellung ein. In der Bewaffnung gleicht er den militanten Engeln Cavallinis und seine Nähe zur Glorie erinnert sowohl an die Cherubim und Seraphim am Thron Christi der östlichen, als auch an die Engelsglorien der italienischen Darstellungen. Sein Aussehen weist aber auf die spätere Umformung des Wächterengels am Paradiestor (z.B. Soleto).

Die drei gegenüberliegenden Alten sind trotz abweichender Typisierung als Patriarchentrias interpretiert worden (3). Wir nehmen aber an, daß hier eine typologische Legitimation des Richters vorliegt. So ist die mittlere Gestalt sicher Abraham, der das Lamm Gottes trägt. Die Erlösungstat Christi kann aber nach Johannes 1:29 mit dem Begriff des Gotteslammes verschlüsselt werden. Abraham vertritt demnach weniger den Erzvater des Volkes Israel, sondern ist hier Typus zum Opfertod Christi aus dem Verständnis der Opferung Isaaks (Gen 22:1 ff). Es gäbe nur wenig Sinn, die beiden alttestamentlichen Figuren zu seinen Seiten wie üblich als Isaak und Jakob zu interpretieren. Besser erscheint der Versuch, Typologie und Prophetie zu befragen. Demnach müßte einer der bieden Abel sein, dessen Opfer und Ermordung frühester Typus zum Opfertod Christi ist (4); die andere Figur müßte nach dieser Überlegung Isaias sein, der 53:7 auf das Opfer des Lammes weist.

Ähnlich verstehen wir auch die vier Gestalten beim Altar. Sie sind nicht Propheten des Gerichts, sondern Zeugen der Erlösung. Aus dem Hause Davids kam der Messias, Seth ist nach apokrypher Auffassung der erste, dem die Erlösung durch den Messias offenbart wird (5), Dismas ist der direkte Zeuge der Erlösungstat und der erste Errettete. Dementsprechend muß die letzte Figur einer jener Propheten sein, die die Erlösung oder den Messias weissagten. Schließlich sind auch die Unschuldigen Kinder mittelbare Zeugen der Erlösung, denn ihr 'unschuldig vergossenes Blut' (siehe auch Ps 106 (105):38) ist die Folge der Menschwerdung Christi. Mit diesen Überlegungen kann die Gerichtsdarstellung vorzüglich an den Passionszyklus des Nonnenchores angebunden werden.

In den vier weiteren alttestamentlichen Gestalten glauben auch wir, Propheten des Gerichts zu sehen (6). Mit diesen Sondermotiven ist die Beschränkung des zentralen Teils auf die Bereitungsikonographie und der Verzicht auf Gerichtshandlungen besser zu verstehen. Der Grundgedanke der Erlösung darf beim Gericht nicht das Bild des schrecklichen Richters hervorrufen.

Nur in der kleinen Szene der Verdrängung von Auferstehenden und in der Hand- und Armhaltung Christi ist der Gehalt des Gerichtes zu erkennen. Der Gestus des Richters ist unüblich. Die gesenkte Linke mit dem abwärts gerichteten Daumen kennen wir aus der ersten byzantinischen Welle in Italien, aber die halb erhobene Rechte läßt keine

italienische Parallele zu. Erstaunlicherweise findet man den Gestus in recht ähnlicher Form innerhalb der fast gleichzeitigen Ausmalung von Gračanica (7). Die Seltenheit dieser Form läßt aber keinen weiteren Rückschluß zu. Bleibt noch die Frage nach der Vermehrung der Posaunen. Neben der strukturellen Erklärung (siehe oben), die die vereinzelte Posaune der Ankündigung des Gerichts zuordnet und die Vierergruppe allein der Auferstehung beifügt, läßt sich keine befriedigende Parallele finden (8).

Die Himmlischen Heerscharen haben in den Engelscharen von Stimigliano und Padua ihre direkten Vorläufer als Begleiter der Wiederkunft Christi, sie sind also eine stark abgewandelte Modifizierung der himmlischen Scharen byzantinischer Darstellungen hinter den Thronen des Gerichts. Eine formale Parallele findet man aber erst in dem jüngeren Antiphonar von Impruneta (Basilica, Ms. A I, fol 19r / 9).

Die gemeinsame Darstellung von Aposteln und Propheten beruht wieder auf typologischen Vorstellungen. In diesem Zusammenhang werden sie aber selten dargestellt. Diese "Concordia Veteris et Novi Testamenti", in der die Propheten als die Vorläufer der Apostel aufgefaßt werden, fanden wir in Bamberg (10) und direkt im Weltgericht der Fassade von Orvieto (11).

Die Gesamtzahl 24 spielt auch eine Rolle und korrespondiert mit der Zahl der Unschuldigen Kinder. In den Archivoltenprogrammen großer französischer Kathedralportale mit Weltgerichtsdarstellungen kann man zusätzlich zu Aposteln und Propheten die 24 Ältesten finden (12), die in Ferrara allein übernommen worden sind.

Die nimbierten Seligen treten in verschieden großen Gruppen auf, eine Darstellungsform, die weitgehend auf das byzantinische Prinzip der Seligen-Chöre zurückgeht, aber in variierter Form auch schon in Italien Fuß gefaßt hat (z.B. Sant'Angelo, San Pietro ad Montes, S. Cecilia). Ähnlich byzantinischen Ursprungs, aber in einheimischer Fassung, ist der Zug der Seligen zum Paradiestor. Das Geleit durch Engel (S. Cecilia, Stimigliano, Padua) und die Führung durch Maria (Pistoia, Padua) fügen sich der Tradition ein, die Rolle Christi als Anführer bleibt singulär (13).

Das einfache Paradiestor führt nicht ins himmlische Jeruselem, sondern ins mauerbewehrte Paradies, eine weitere Parallele zu Gračanica (14). Die Paradiesdarstellung im engeren Sinn gehört zu den ältesten italienischen Motiven. Die Bäume des Paradieses mit den Seelen auf ihnen kennt bereits Sant'Angelo (wiederholt in Fossa und Ronzano), die Patriarchentrias mit Schoßtüchern konnten wir schon in Oleggio, dann in der Veroneser Bibel, Mantua, Bominaco, Fossa und Ronzano nachweisen. Beide Motive sind Adaptionen der ersten byzantinischen Welle (15).

Der Feuerstrom (Torcello, Genua, Padua, Brindisi), die Strafengel (sie-

he oben) und die Seelenwaage (Torcello, Perugia - S. Prospero, Bominaco, Fossa, Ronzano, Brindisi) sind mit der zweiten byzantinischen Welle nach Italien gekommen. Die Teufel mit den Haken (Berlin - Diptychon, Padua) gehören vor allem zum Repertoire englischer Höllenschilderungen und können als Variante des Kettenzugmotives angesehen werden.
Die Inschriftenfelder auf den Körpern der Verdammten, die nach westlichem Verständnis nackt dargestellt sind und nicht die verschiedenen Stände repräsentieren, sind mit den Rollen byzantinischer Wägedarstellungen verwandt. Jene Rollen kennzeichnen auch die Sünden der zu Richtenden, beinhalten aber ebenso die guten Taten.
Der Höllenkreis bleibt ein Unikum. Zwar erinnert der Kopf im Zentrum an den italienischen Teufel, wie er in Florenz geprägt wurde, und die Schlange gemahnt an das nordische Höllenmaulmotiv, aber Komposition und das Bild der Mauer bleiben eine singuläre Erscheinung. Die Straforte erinnern bis auf die nordischen Kessel an die Bulgen der östlichen Ikonographie, sind aber der Form nach eher die europäisch üblichen Feuerlöcher ec. der frühmittelalterlichen Höllendarstellungen.

Die Kreiskonzeption läßt bei dieser Höllendarstellung den Gedanken an Dantes Inferno mit der bildlichen Vorstellung der Höllenkreise aufkommen, zumal zur Entstehungszeit des Freskos mit Sicherheit schon Abschriften kursierten (16), da aber die ältesten Illustrationen erst gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts auftauchen (17), bleibt ein möglicher Zusammenhang nur Vermutung.
Die Gesamtdarstellung lebt in ihren Motiven also weitgehend von byzantinisierenden Motiven der sogenannten zweiten byzantinischen Welle und von typologisch mystischen Vorstellungen der zeitgenössischen Frömmigkeit. Dazu kommen einige enge Parallelen zur zeitgenössischen byzantinischen Kunst (18) und ein mutmaßlicher Bezug zu Dante. Die Struktur der Darstellung ist vollständig in der italienischen Tradition befangen und kompiliert akkumulierend zur Ikonographie der Wiederkunft Christi zum Gericht.

Teil II:

Anmerkungen zu den einzelnen
Kapiteln mit Ergänzungen und
Literaturverzeichnis

Literaturabkürzungen in den Anmerkungen und in der Liste der zitierten Literatur . II

Anmerkungen zu Kapitel I 1

Anmerkungen zu Kapitel II 9

Anmerkungen zu Kapitel III 41

Anmerkungen zu Kapitel IV 87

Anmerkungen zu Kapitel V 110

Alphabetische Liste der zitierten Literatur 112

Literaturabkürzungen

in den Anmerkungen und in der Liste der zitierten Literatur

AAm = Art in America and Elsewhere, New York 1913 ff

ArtBull = The Art Bulletin, College Art Association of America, 1917 ff

BiblSS = Bibliotheca Sanctorum, 12 Bde + Index (Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense) Grottaferrata bei Rom 1961 ff

BollA = Bolletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, Rom 1907 ff

BullMon = Bulletin Monumental, Paris 1834 ff

BurlMag = Burlington Magazine, London 1903 ff

ByzZ = Byzantinische Zeitschrift, Leipzig 1892 ff, München 1943 ff

CA = Congrès Archéologique de France, Paris 1834 ff

CahArch = Cahiers Archéologiques – Fin de l'Antiquité et Moyen âge, Paris 1945 ff

CahCivMed = Cahiers de Civilisation Médiévale – X^{e}–XII^{e} siècles, Poitiers 1958 ff

CorsiRav = Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina, Ravenna 1955 ff

DKuDpfl = Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Berlin–Wien 1934–1944, München–Berlin 1952 ff

DumbOaksPap = Dumbarton Oaks Papers, Cambridge/Mass. 1941 ff

GBA = Gazette des Beaux-Arts, Paris 1859–1939, New York 1942–1948, New York–Paris 1948 ff

JbÖByzGes = Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, Wien 1951 ff

JbPKS = Jahrbuch der (Königlich) Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1880–1944

JDI = Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin 1886 ff

JKS = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1883–1925 (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien = NF 1926 ff)

JournWarb = Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, London 1937 ff

LCI = Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie (Bd I – IV) 1968 ff, Ikonographie der Heiligen (Bd V – VIII) 1973 ff, (Herder) Rom, Freiburg, Basel, Wien

LThK = Lexikon für Theologie und Kirche, 10 Bde + Register, Freiburg (Herder) 1957 ff

MarbJb = Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg/L 1924 ff

MittFlor = Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Berlin 1908–1941, Düsseldorf 1953 ff

MontPiot = Monuments et Mémoires publiés par L'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Fondation E. Piot, Paris 1894 ff

MüJb = Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, München 1906–1923, NF 1924–1937/38, 3.F 1950 ff

ÖZKDpfl = Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1952 ff

RBK = Reallexikon zur byzantinischen Kunst, hg. von K. Wessel und M. Restle, Stuttgart 1963 ff

RDK = Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begründet von O. Schmitt, Stuttgart 1937 ff

RendPontAc = Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rom 1923 ff

RepKW = Repertorium für Kunstwissenschaft, Berlin–Leipzig 1876–1931

RJb = Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte (Bd I/II: Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana), Leipzig–Wien 1937 ff

RQS = Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, Freiburg/B 1887 ff

WRJb = Wallraf–Richartz–Jahrbuch, Köln 1924 ff

ZKG = Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin 1932 ff

ZKW = Zeitschrift für Kunstwissenschaft (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft) 1947 ff

ZSAK = Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Zürich 1939 ff

ZVK = Zeitschrift für Volkskunde, 1891 ff

Anmerkungen zu Kapitel I
(Kloster Santa Maria Donnaregina, Geschichte und Bestand):

1 Eine umfangreiche und fast vollständige Bibliographie findet man bei Carelli/Casiello, S. Maria Donnaregina (1975). Sie kann durch die Anmerkungen von Bologna, I pittori, S 141 ergänzt werden.

2 Am wichtigsten sind: Settembrini, Le pitture (1865); de Pompeis, Memorie storiche (1866); Salazaro, Brevi considerazioni (1877); idem, Pietro Cavallini (1883); Fornari, Pitture di Donnaregina (1890); Bertaux, S. Maria Donnaregina (1899 / beste Monographie); Busuioceanu, Pietro Cavallini (1925); Chierici, Il restauro (1934 / vollständige Abbildungen); Morisani, Pittura del Trecento (1947); idem, L'arte di Napoli (1969); Carelli/Casiello, aaO

3 Z.B. werden die Arenakapelle und die Donnaregina im Vergleich wie folgt behandelt: Venturi, Storia V, S 306 - 407 (Abb 248 - 332) bzw S 153 - 168 (Abb 127 - 136); Marle, Development III, S 48 - 126 bzw Development I, S 530 - 540; Toesca, Trecento, S 474 - 490 bzw S 686; Oertel, Frühzeit, S 85 - 90 bzw. S 64

4 Die verschiedenen Cavallini-Zuschreibungen sind zurecht bestritten. Carelli/Casiello, aaO, S 40 ff (Referat zu den Zuschreibungsproblemen). Siehe auch unten Anm 47 f

5 Reclams Italien VI, S 192 f; Carelli/Casiello, aaO, S 1 ff (Considerazioni topografiche); TCI Napoli, S 252; Pane, Centro Antico II, S 97 ff

6 Nach Chierici, Il restauro, S 20. Carelli/Casiello, aaO, S 18 dagegen 1860

7 Der Herzog von Neapel und der byzantinische Kaiser Anastasios II. gaben ihre Töchter 707 bzw 713 in dieses Kloster. Aus einer Urkunde vom 20. Mai 780 kennen wir bereits Lage, Orden und Namen; siehe Bertaux, Donnaregina, Appendix, S 157 f. Der Herzog Johannes ist historisch nur schlecht greifbar; siehe Cassandro, Ducato bizantino, S 39

8 Urkunden aus den Jahren 1191 bzw 1252 sprechen von ... Monasterii Sanctae Mariae D. Reginae ordinis Sancti Benedicti, siehe Bertaux, S 7, bzw ... de regula S. Benedicti, ... Monasterii sanctae Mariae, quae nominatur de Donna Regina, ..., siehe Carelli/Casiello, aaO, S 62. Beide Urkunden sind nur in Abschriften erhalten.

9 Carelli/Casiello, aaO, S 15; Bertaux, aaO, S 158 f

10 Die oben erwähnte Urkunde von 1252 (Anm 8) spricht von einem Benediktinerinnenkloster. Der vermeintliche Widerspruch zur Klarissinnentradition entsteht dadurch, daß die Hl. Klara ihre Regel erst zwei Tage vor ihrem Tode am 11. August 1253 offiziell bestätigt bekommen hat. Die in San Damiano nach einer vom Hl. Franziskus geschriebenen, inoffiziellen Regel lebenden Nonnen mußten gemäß dem Befehl des 4. Laterankonzils von 1215 die Regel des Hl. Benedikt beachten. Die Hl. Klara bekam von Papst Innozenz III. 1216 lediglich eine Bestätigung ihrer "Seraphischen Armut", da die Benediktinerregel den Armutsbegriff nicht enthält. So können die Nonnen von S. Maria Donnaregina durchaus nach Art der Hl. Klara gelebt haben, zumal der den Minderorden wohlgesinnte Papst Gregor IX. 1236 und 1237 hierzu Erlaubnis und Privilegien vergeben hat, siehe oben Anm. 9. Angaben zur Heiligen Klara nach LThK VI, Sp 314 (Lothar Hardick) und derselbe, Klara von Assisi, in: Die Heiligen in ihrer Zeit II, S 99 ff; Bibl SS III, Sp 1201 ff (Antonio Blasucci)

11 Bertaux, aaO, S 10; Carelli/Casiello, aaO, S 15

12 de Pompeis, Memorie storiche, S 18; Carelli/Casiello, aaO, S 13

13 Das unsichereDatum nach Rolfs, Malerei Neapels, S 28, wahrscheinlich übernommen von Bertaux, aaO, S 150; Nach Brand- (1390) und Erdbebenschäden (1431 und 1456) scheint eine weitere Reparatur des Dachstuhls nicht mehr möglich gewesen zu sein. In dieser Wiederherstellungsphase entstehen auch einige Fresken, die teilweise die älteren Bilder überlappen, siehe Carelli/Casiello, aaO, S 54 f.

14 Carelli/Casiello, aaO, S 8 f (Bebauungspläne 1775, 1884, modern) und S 18; nach Pane, Centro Antico II, S 100 wurden bereits 1862 die ersten Teilverkäufe getätigt.

15 Bertaux, Donnaregina

16 Chierici, Il restauro, besonders S 123 ff

17 Carelli/Casiello, aaO, S 54

18 Die Zeichnungen entstanden auf der Basis von Chierici, aaO, Fig 9, 10, 12 (= Morisani, L'arte di Napoli, S 835 f), wurden aber teilweise verbessert. Die Zeichnungen von Chierici sind zu steil proportioniert.

19 Oft findet man zu Unrecht Stephan IV., wegen der historiographischen Probleme um die Herrschaft Stephans III.

20 Bibl SS VII, Sp 1068 ff (Edith Pásztor, Caterina Colafranceschi); Bibl SS XII, Sp 19 ff (Edith Pásztor); Vogel, Heiligenlegende II, S 513 f

21 Hedwig Fritzen, Elisabeth von Thüringen, in: Die Heiligen in ihrer Zeit II, S 116 ff; Keller, Lexikon der Heiligen, S 171 berichtet, daß Gregor IX. auf Wunsch des Hl. Franziskus dessen Mantel an Elisabeth schickte; in diesem wurde sie dann später bestattet. Zu Kult und Ausbreitung des Kultes: LCI VI, Sp 133 (Karin Hahn); Bibl SS IV, Sp 1121 (Edith Pásztor) und Sp 1122 (Francesco Negri).

22 Gleichzeitig heiratet ihr Bruder Ladislaus (ab 1272 Ladislaus IV. König von Ungarn) ihre Schwägerin Isabella.

23 Bibl SS VIII, Sp 320 ff (Henri Platelle/Antonietta Cardinali); LThK VI, Sp 1190 f (Helmut Lahrkamp); Vogel, Heiligenlegende II, S 240 ff

24 Stammtafel der Anjous: Schulz, Denkmäler III, Anhang II, Stammtafel des Hauses Anjou (dort versehentlich anstelle des jung verstorbenen Johann von Tarent allein, zwei verschiedene Kinder angegeben).

25 Pedro III. ist seit 1262 mit Konstanze, der Tochter König Manfreds, verheiratet. (Er selbst ist im Übrigen als Sohn der Violanthe (Jolanthe) von Ungarn, einer Halbschwester der Hl. Elisabeth, mit der späteren Königin von Neapel, Maria verwandt.) Diese Heirat mit einer Staufer-prinzessin macht seine Kinder zu legalen Erben des von den Anjous usurpierten Königreiches beider Sizilien; siehe Decker-Hauff, Das Staufische Haus, S 369

26 de Frede, Da Carlo I, S 72 ff

27 Francesco Brun, später Bischof von Gaeta, Pietro Scarrier, später Bischof von Rapolla und Beichtvater von Ludwigs Schwägerin Königin Sancia (In der Chiesetta del Crocefisso zu Rapolla stellt ein Fresko des 14. Jh. König Robert und Königin Sancia von der Madonna und dem Hl. Benedikt Christus empfohlen dar: TCI Basilicata, S 144); brieflicher Kontakt mit dem bedeutenden Theologen Pietro di Giovanni Olivi; siehe Ehrle, Petrus Iohannis Olivis

28 Nach der Annahme der ungarischen, von der Mutter ererbten, Thronfolge durch Karl Martell, hätte Ludwig Anspruch auf das Königreich Sizilien erheben können.

29 Toynbee, Louis of Toulouse. Seltenes Beispiel eines gut dokumentierten frühen Kanonisierungsprozesses.

30 Ludwig von Toulouse (von Ajou), Leben, Heiligsprechung und Kult: Bibl SS VIII, Sp 299 ff (Edith Pásztor); LCI VII, Sp 442 ff (Siegfried Grän); LThK VI, Sp 1196 (Dagobert Stöckerl, fehlerhaft); Vogel, Heiligenlegende II, S 206 ff

31 Maria und das Kloster Donnaregina, siehe: Bertaux, aaO, S 11 ff; Carelli/Casiello, aaO, S 15 ff; Chierici, Il restauro, S 12 ff

32 Grassi, Iconologia, S 135, zitiert bei Carelli/Casiello, aaO, S 65. Ergänzbar durch Emporenkirchen, die keine Nonnenkirchen sind, z.B. Salzburg : Bürgerspitalkirche St. Blasius, um 1330, Saalkirche mit geradem Chorschluß, 3 x 7 Joche, davon 3 x 4 Joche für die Krankenempore; siehe Steinitz, Salzburg, S 74; Stadler, St. Blasius, Plan S 4

33 Bertaux, aaO, S 125 ff, Tf IX; Carelli/Casiello, aaO, S 45 ff, Abb 61 - 69; Chierici, aaO, S 101 ff, Tf XI - XIII, LXXXIX - CIII

34 Carelli/Casiello, aaO, S 47 f

35 Romano, Reali angioini, S 43 ff. Ein weiteres Familiendenkmal im ehemaligen Franziskanerkapitelsaal bei S. Chiara: Fresko - Christus, Maria und Johannes Evangelist, Hl. Ludwig von Toulouse und Hl. Franziskus sowie Hl. Klara und Hl. Antonius flankierend, Stifter: Karl von Kalabrien, Robert der Weise, Sancia und Johanna I. (?). Siehe Romano, aaO, Tf V; Storia di Napoli III, S 177

36 Kaftal, Central-South, Sp 1072 f (Nr 379), Abb 1252; Sp 661 f (Nr 218), Abb 768; Sp 379 ff (Nr 122), Abb 428

37 Vom Franziskaner Jacobus de Vorgine, dem späteren Erzbischof von Genua, zwischen 1263 und 1273 geschrieben: Benz, Legenda Aurea, S XXIX, Kapitel über die Hl. Elisabeth S 874 ff

38 Kaftal, aaO, Sp 379 ff (Nr 122), Abb 430 - 445

39 Der Passion Christi und dem Leidensweg der ersten Franziskaner-Tertiarin Deutschlands stehen die Martyrien der wichtigen Heiligen Agnes und Katharina von Alexandria gegenüber: Kaftal, aaO, Sp 17 ff (Nr 8), Abb 22 - 26, bzw Sp 254 ff (Nr 75), Abb 286.
Ebenfalls Produkt der franziskanischen Frömmigkeit, wie die bereits er-

wähnte Legenda Aurea, sind die "Meditationes Vitae Christi", Ende 13. Jh. entstanden und ohne Sicherheit dem Johannes de Caulibus zugeschrieben, aber noch oft, insbesonders in der älteren Literatur unter Bonaventura bzw Pseudobonaventura zu finden: Bryda, Meditationes; Ragusa/Green, Meditations (über die Berührungspunkte von Legenda Aurea und den Meditationes S XXVIII und S 393 f); speziell für die Donnaregina, deren Passionszyklus teilweise direkt von den Meditationes abhängt: Schiller, Ikonographie II, S 82, 97; Toesca, Trecento, S 686

40 Bertaux, aaO, S 60 ff, erkennt Violante d'Aragon, Karl II., Karl von Kalabrien, Philipp von Tarent, Robert den Weisen, Maria und ihre Schwester Elisabeth von Ungarn und andere, die teilweise erst lange nach Maria gestorben sind (Tf VIII: I reali d'Angio nel Paradiso).

41 Bereits Rolfs, Malerei Neapels, meldet S 28 Zweifel an dieser Identifizierung an. Diese zweifelhaften Darstellungen aber als Beweise anzuführen, wie bei Bologna, I pittori,S 116, halten wir für sehr bedenklich. Es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, daß dort Familienmitglieder dargestellt sind, lebte doch schon 1317 niemand aus ihrer Generationsstufe mehr (Weder ein Geschwisterkind, noch ein Schwager oder eine Schwägerin ist noch am Leben.),und von ihren eigenen Kindern sind bereits fünf der acht Söhne und eine ihrer fünf Töchter, also nahezu die Hälfte ihrer Kinder, und etliche ihrer Schwiegerkinder verstorben. Wenn man also "Familienähnlichkeit" entdecken will, warum dann nicht unter Nutzung des Naheliegendsten.

42 Ein Vergleich mit den unnimbierten Stifterfiguren in S. Maria Maggiore zu Tuscania ('Secundianus' / siehe Kapitel IV, Anm 118) und in der Arenakapelle ('Scrovegni' / siehe oben Anm 3 und Kapitel IV, Anm 109) ist falsch, da im Weltgerichtsfresko der Donnaregina keine einzige Figur als Stifter des Bauwerks oder des Freskos auftritt. Andere Gerichtsfresken, in denen sich der Auftraggeber einem gnädigen Richter empfiehlt, sind sogenannte Sonder- (Einzel-) Gerichtsfresken, wie z.B. Bettino (?) Bardi, Florenz, S. Croce, Bardi-di-Vernio-Kapelle, Fresko von Maso di Banco, um 1335-45 (Sirèn, Giotto, Tf 172 f; Antal, Florentine Painting, Abb 23; Fremantle, Florentine Gothic, Abb 264) und damit vom Typus her nicht vergleichbar. Es ist uns nur ein mittelalterliches Denkmal bekannt, das den noch lebenden Auftraggeber bereits im Paradies zeigt, nämlich das Tetra-Evangeliar des Zaren Ivan Alexandar von Bulgarien von 1356 (London, British Library, Ms Add 39 627, pag 124). Dieses Denkmal maßloser despotischer Selbstüberschätzung zeigt den Zaren auch noch auf anderen Miniaturen, siehe Kapitel II, Anm 198, 200.

43 Bertaux, aaO, S 28 f; Chierici, aaO, Tf CII

44 Morisani, L'arte di Napoli, S 759 ff; Reclams Italien VI, S 71 ff; TCI Napoli, S 137 ff

45 Carelli/Casiello, aaO, S 16. Siehe auch oben Anm 31

46 Bertaux, aaO, S 12 f; Carelli/Casiello, aaO, S 33

47 ** Stilistische Unterschiede, die unseres Erachtens auf verschiedene Werkstattgruppen zurückzuführen sind, wurden auch für recht ausgefallene Datierungen herangezogen: Bologna, I pittori, S 115 f, 132 f; die gleichzeitige Zuschreibung der Fresken an Filippo Rusuti und seinen Kreis halten wir für unvertretbar, zumal das Werk Rusutis nur sehr ungenügend bekannt ist. Leider wurde diese fragwürdige These durch TCI Napoli, S 253 popularisiert.
Im allgemeinen nimmt die Forschung die Zeit um 1317 - 1323 als Entstehungszeit der Nonnenchorfresken an, siehe auch oben Anm 4 (S 39 f).

48 * Wegen der wenigen gesicherten, erhaltenen Werke Cavallinis, die außerdem in zwei so verschiedenen Techniken wie Mosaik und Fresko ausgeführt sind, kann man den Stil Pietro Cavallinis nur sehr ungenau definieren. Gesichert sind nur die Marienlebenmosaiken in S. Maria in Trastevere (1291 vollendet) und die Fragmente der Ausmalung von S. Cecilia in Trastevere (um 1293). Eine gute Zuschreibung dürfte das Fresko am Grabmal des Kardinals Aquasparta in S. Maria in Aracoeli sein (um 1302); alle in Rom. Siehe dazu die einschlägige jüngere Cavallini-Literatur nach/sowie: Sindona, Cimabue, Tf XLVII - LXIV, S 123 ff; Simson, Mittelalter II, S 374, 379; Bologna, Anfänge, S 279, Abb 94 - 99.
Den vorhin genannten Werken steht die Ausmalung von S. Maria in Vescovio bei Stimigliano sehr nahe: Marle, Gli affreschi, S 3 ff; Matthiae, Lavori, S 86 ff; idem, Pittura romana II, S 234 ff; Muratoff, Peinture, S 139 ff; alle mit Abbildungen. Muratoff und Marle datieren nicht überzeugend um 1270/80, dagegen wohl zutreffend die Meinung von Matthiae, der in Abhängigkeit von S. Cecilia nach 1295 / um 1300 datiert, ebenso Toesca, Trecento, S 682 ff; siehe auch Kapitel IV, Anm 96, 97.
Nimmt man noch die Nachzeichnungen der verlorenen Fresken von S. Paolo fuori le mura hinzu, die im Cod. barb. lat. 4406 der Bibliotheca Apostolica Vaticana überliefert sind, ergibt sich wenigstens ein grobes Bild der Kunst Pietro Cavallinis: Garber, Gemäldezyklen, S 1 ff, Abb 1 ff; Matthiae, Cavallini, S 82 ff, Abb 24 - 45; White, Lost Frescoes, S 84 ff; Waetzoldt, Kopien, S 55 ff, Abb 318 ff. Laut einer mündlichen Mitteilung von Prof. Dr. Marcell Restle gibt es eine Wiener Disserta-

tion von G. Jakubetz, Die verlorenen Mittelschiffsmalereien von Alt St. Paul in Rom, die der Verfasser in München nicht nachweisen konnte. Nach Maßgabe dieser Kunstwerke stehen in der Donnaregina die Ausmalung des Schiffes und die apokalyptische Maria des Giebels (Busuioceanu, Pietro Cavallini, Abb 32 - 34; Carelli/Casiello, aaO, Abb 20 f, 39; u.a.) Cavallini vermutlich näher als die Zyklen der Empore (manche Autoren möchten aber im Weltgericht wegen der "Parallele" zu S. Cecilia wenigstens teilweise die Hand des Meisters sehen), erreichen aber nie die Qualität und Textur des gut studierbaren Wandbildes von S. Cecilia: Details in Farbe bei Toesca, Pietro Cavallini; Bologna, Anfänge und Sindona, Cimabue siehe oben; siehe vor allem Kapitel IV, Anm 91

49 Nach der Entdeckung der Fragmente von S. Cecilia in Trastevere, wurde natürlich versucht, die Fresken der Donnaregina, die bis dahin anonym waren, mit dem Aufenthalt Cavallinis in Neapel in Verbindung zu bringen (Zahlungsanordnung an Cavallini durch Karl II., 16. 06. 1308; Ausführungsanordnung durch Karls Sohn, den Reichsverweser Robert von Kalabrien, 25. 12. 1308: siehe z.B. Filangieri, Documenti V (Indice degli Artefici I), S 112; Bologna, I pittori, S 115. Nur Robert-Regest: Schulz, Denkmäler IV, S 127; Salazaro, Pietro Cavallini, S 11 u.a.), bzw. schon vermutete Beziehungen zu erhärten.
Bereits Bertaux hat sich 1906 scharf gegen eine Cavallinizuschreibung ausgesprochen, Nuovi appunti, S 132 f, wie sie durch Venturi, Cavallini, S 122 betont wurde, er blieb aber mit seiner eigenen Siena-These selbst ohne großen Anklang (Donnaregina, S 109 ff).
Die Mehrzahl der Autoren nimmt wenigstens einen starken Einfluß Cavallinis an, spricht die Ausführung aber mehr oder minder einer neapolitanischen Werkstatt zu. Siehe Carelli/Casiello, aaO, S 39 ff (Lit-Report); ergänzbar durch: Ralfs, Malerei Neapels, S 18 ff (Cavallini und Schule); Vitzthum/Volbach, Malerei und Plastik, S 213 (Cavallini und neapolitanische Schule mit senesischem Einfluß); Oertel, Frühezit, S 64 (Schule Cavallinis, um 1320 !)

50 Rolfs, Malerei Neapels; Morisani, Pittura del Trecento; idem, L'arte di Napoli, insb S 590 ff (La pittura napoletana e Pietro Cavallini); Bologna, I pittori

51 Freskenreste in der Cappella Mormile der SS. Annunziata, den spärlichen Überresten des trecentesken Gründungsbaues, sind von Bertaux, Sta. Maria Annunziata, S 49 ff als Weltgerichtsfragment gedeutet worden. Selbst wenn man dieser Interpretation zustimmt, verhindert die Datierung - nicht vor 1370 - jede Vergleichbarkeit. Da die Reste heute bis zur Unkenntlichkeit zerstört sind und die Wiedergabe der Aquarellkopie bei

Bertaux, S 51, keinen sicheren Hinweis auf die Interpretation als Weltgericht gibt, muß die Darstellung der Donnaregina weiterhin isoliert gesehen werden.

52 Siehe oben Anm 40

53 Bertaux, Donnaregina, S 40 ff; diese Beschreibung wurde auch von Thoenes in Reclams Italien VI, S 917 gekürzt übernommen.

54 Einen Interpretationsversuch werden wir im Schlußkapitel liefern.

55 Bertaux, aaO, S 95 zitiert Joel, Daniel, Malachias und für die bartlose, gekrönte Gestalt Judith, die alle in ihren Büchern einen Hinweis auf das Gericht bringen. Die Figur bei Dismas müßte nach Bertaux dann Isaias sein. Da aber Jesus Sirach und Jeremias auch Aussagen bringen, die auf das Gericht und den ewigen Richter deuten, dürfte man nur allgemein von Propheten reden, die das Gericht weissagen. Die vier Propheten des Mittleren Streifens - Judith gehört nicht zu den Propheten - ergäben dann, zusammen mit den 12 Propheten hinter der Aufreihung der Apostel, die Gesamtzahl der vier großen und zwölf kleinen Propheten, also insgesamt 16. Eine namentliche Bestimmung ist kaum möglich.

56 Bertaux, aaO, S 41

57 Bertaux, aaO, S 43

58 Siehe oben Anm 40

59 Der kriminelle Delinquent und insbesonders der verurteilte Häretiker auf dem Weg zum Scheiterhaufen trugen oft eine Inschriftentafel oder einen beschriebenen Papierhut, die die Schuld der Missetäter bekundeten.

Folgt:
Anmerkungen zu Kapitel II (Byzanz und der christliche Osten):

Ergänzungen zu den Anmerkungen des Kapitels I:

47' Hethrington, der die Apokalyptische Jungfrau am Innengiebel als Originalwerk Pietro Cavallinis ansieht, datiert dieses Fresko um 1320 und in der Folge aus stilistischen Gründen die Fresken der Nonnenempore und damit auch das Weltgericht nach 1325, also nach dem Tode der Königin. Da aber aus den bereits beschriebenen eindeutigen Bildhinweisen auf ihre Familie ein personenbezogenes Programm angenommen werden muß, erscheint eine Vollendung des Gerichtsfreskos nach ihrem Tod ohne Darstellung ihrer Person im Rahmen der Chöre der Seligen recht unwahrscheinlich.
Siehe: Paul Hethrington, Pietro Cavallini - A Study in the Art of Late Medieval Rome, London 1979, S 73 ff, Abb 88 - 95.

48' Nach Ansicht von Hethrington, aaO, S 75, sind die Fresken des Kirchenschiffes noch unter einer Art "Aufsicht" Cavallinis entstanden. Mit dem Wegzug Cavallinis von Neapel erklärt er die stilistischen Unterschiede in der Ausmalung: "... and the vacuum caused by Cavallini's departure explains the presence of several hands with no major figure executing overall control over the execution."

Sauerländer, Autun, S 289 f, spricht diesen Mangel für den Westen aus. Wir sehen ihn eher generell.

Im Folgenden bieten wir eine weitgehend vollständige Liste der Literatur, die sich hauptsächlich, oder in wesentlichen Partieen, mit der Weltgerichtsikonographie des Mittelalters beschäftigt:
Jessen, Darstellung des Weltgerichts (1883); Kraus, Oberzell (1884); Springer, Jüngste Gericht (1884); Voss, Jüngste Gericht (1884); Pokrovskij, Stranij Sud (1887); Bouillet, Jugement dernier (1894); Bertaux, Donnaregina (1899); v.d. Mülbe, Darstellung des Jüngsten Gerichts (1911); Jahn, Kompositionsgesetze (1922); Henniker-Heaton, The Last Judgment (1924); Der Nersessian, Slavonic Parallels (1927); Kuenstle, Ikonographie I (1928); Gillen, Ikonographische Studien (1931); Rasetti, Giudizio universale (1935); Paeseler, Weltgerichtstafel (1938); Millet, Dalmatique (1945); Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung (1948); Antonio Piolanti/Eugenio Battisti, Giudizio Divino, in: Enciclopedia Cattolica VI (1951); Feldhusen, Ikonologische Studien (1953); Valentiner, Giudizio Finale (1954); Cocagnac, Jugement dernier (1955); Bernoulli, Conques (1956); Shorr, Role of the Virgin (1956); de Witt, Giudizio Finale (1956); Petas, Jüngste Gericht (1958); Jónsdóttir, 11th Century (1959); Hueck, Florentiner Baptisterium (1962); Verheyen, Fürstenportal (1962); Brenk, Wandmalerei (1963); Milošević, Jüngste Gericht (1963); Brenk, Anfänge (1964); Fournee, Jugement dernier (1964); Yotopoulou-Sissilianou, Représentation du "Jugement Dernier" (1964); Quintavalle, "Giudizio" tardoduecentesco (1965); Sauerländer, Autun (1965); Brenk, Tradition (1966); Papadopoulos, Wandmalereien (1966); Brandon, Judgment of the Dead (1967); Minott, Sant'Angelo in Formis (1967); Moppert-Schmidt, S. Angelo in Formis (1967); Cames, Allégories (1971); Beat Brenk, Weltgericht, in: LCI IV (1972); Zavin, Ferrara Cathedral (1972); Christe, Vision de Matthieu (1973); Verdier, Staurothèques mosanes (1973); Der Nersessian, Program and Iconography (1975)
Dazu kommen noch vereinzelte Publikationen zu Motivfragen oder anderweitig spezialisierte Darlegungen, die wir bei Bedarf zitieren werden.

3 Feldhusen, Ikonologische Studien, S 99

4 So die Mosaiken von Cefalu, Monreale und Palermo, siehe z.B. Grabar, Peinture, S 124 ff und Demus, Mosaics.
Zu den Problemen der italobyzantinischen Kunst siehe allg.: Demus, Byzantine Art; idem, Paläologenstil, S 36 ff. Zur venezianischen Kunst und dem starken (teilweise erdrückenden) Einfluß von Byzanz - San Marco, Torcello, Murano, Caorle u.a. - siehe z.B. Grabar, Peinture, S 119ff, Talbot Rice, Byzantine Era, S 178 ff und insbesonders den Ausstellungs-

katalog Venezia e Bisanzio.
Zu Importwerken wie der hervorragenden Michaelsikone vom Beginn des 14. Jh. in Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo siehe z.B. Talbot Rice, Byz. Malerei, S 158, Abb 124; zur Gruppe der byzantinischen bzw. byzantinisierenden Bronzeportale siehe z.B. Forlati/Federici, Porte bizantine; Matthiae, Porte bronzee und Frazer, Church doors.
Es sollte hier nur angedeutet werden, um welch großes und nur teilweise bearbeitetes Gebiet der kunsthistorischen Forschung es sich hier handelt.
Zu den Sonderproblemen italobyzantinischer Gerichtsdarstellungen siehe unten Anm 219 ff und einzelne Beispiele in Kapitel IV.

5 Milošević, Jüngste Gericht, S 8 ff; Brenk, Tradition, S 28 ff; Hannelore Sachs, Jungfrauen, in: LCI II, Sp 458 ff und die dort genannte Lit.

6 D.h.: Darstellungen der zweiten Ankunft Christis = Adventus Domini = Deutera Parusia (mit Vorbereitung des Gerichts, wie z.B. Versammlung der Beisitzer, Auferstehung der Toten = Bereitung des Gerichts), kürzelhafte und ausführliche Darstellungen mit Gerichtshandlungen und Strafen, sowie Darstellungen mit Elementen der vorgenannten Bildtypen. Eine genauere Unterscheidung dieser Darstellungsmöglichkeiten dürfte unter anderem auch für ikonologische Betrachtungen von Bedeutung sein.

7 Demus, Paläologenstil, S 2

8 Eine knappe Liste byzantinischer Denkmäler bei Brenk, Anfänge, S 122. Leider verweist Brenk in Anm 45 auf die Liste von Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 113 ff, die nachlässig und kritiklos aus der älteren Literatur zusammengestellt worden ist; falsche Datierungen, Orts- und Kirchennamen, sowie ikonographische Fehler sind neben dem, nur teilweise zeitbedingten, Fehlen bedeutender Denkmäler besonders gravierend; auch wird nicht nach Kulturbereichen unterschieden und keine Quelle angegeben.

9 Millingen, Byzantine Churches, S 278; Hotz, Byzanz, S 112 (vielleicht um 1266)

10 Der Nersessian, Program and Iconography, S 325 ff; Talbot Rice, Byz. Kunst, Abb 273, Farbtf VI; idem, Byz. Malerei, S 124, Abb 113, 114; Underwood, Kariye Djami, S 199 ff, III Tf 368 – 407 (Monographie). Wulff, Byz. Kunst II, S 588 und Kondakov, Bizantijskija cerk'i, Tf 45 zum Zustand vor der Restaurierung.

11 Ausführliche Besprechung bei Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 5 ff. Gute Abbn bei: Evangiles avec peintures I, Abb 41, 81 (SW-Faksimile); Cocagnac, Jugement dernier, Abb S 17, 19.
Die beiden Darstellungen, vor allem aber fol 51 v, werden in praktisch jedem Werk zum Weltgericht erwähnt oder beschrieben: z.B. Brenk, Anfänge, S 114 f; idem, Tradition, S 84 ff, Abb 24; Christe, Vision de Matthieu, Tf 32, Abb 110; Jónsdóttir, 11th Century, S 20, Abb 3; Sauerländer, Autun, S 278 ff, Abb 15; usw
Lazarev, Storia, S 187 datiert überzeugend 3.V. 11. Jh. (Abb 194).

12 Treasures of Mount Athos II, S 67, Abb 74, S 80, Abb 107.
Der Nersessian, Barlaam et Joasaph, S 24 datiert E. 12./Anf. 13. Jh; Weitzmann, Bibliotheken des Athos, S 105 f, datiert ins 12. Jh.

13 Weitzmann, Byz. Buchmalerei, S 80 f, Abb 538 (fol 67v bezeichnet). Grabar, L'empereur, S 251 f, Tf XXXVIII,2; Wolska, Topographie chrétienne, Tf XIII (wie bei Grabar zu Unrecht als zweite Ankunft Christi betitelt, aber siehe unten Anm 41)

14 Brenk, Tradition, S 89 f (M 11. Jh), Abb 28; Lazarev, Storia, (E 11. Jh), Abb 206; Martin, Heavenly Ladder, S 53 ff, Abb 73 (Monographie der Handschriftengruppe)

15 Auf
der Basis von Pseudo-Athanasius illustrieren die an Elementen der Weltgerichtsikonographie reichen Darstellungen die Psalmen VI, XI, XII, XIV, XCIII und CIX: DeWald, Septuagint 2, Tf XVI (fol 27v, 28r), XIX (fol 42v, 44r), XX (fol 47v), XLI (fol 294r), XLIV (fol 349v) und ähnlich wie fol 349v Tf LVII (fol 482r). Brenk, Tradition, bringt davon nur fol 27v, 28r und 44v, Abb 25 - 27. Die übrigen Darstellungen passen nicht ganz zu den Thesen Brenks, so unterliegt fol 42v teilweise der älteren Bildtradition und belegt keinesfalls die "Geläufigkeit" des komplexen Weltgerichts; siehe auch weiter unten im Text.

16 * Bei der angenommenen Datierung gehörte Kastoria zum Zeitpunkt der Entstehung zum ersten bulgarischen Reich, von einem bulgarischen Werk kann aber deshalb nicht gesprochen werden.
Pelekanides, Kastoria I, Tf 87 - 88; idem, Antichi affreschi, S 353 f (Graffito von 1040); Brenk, Tradition, S 80 ff, Fig 4, Abb 20 - 21; Mavropoulou-Tsiumi, Kastoria, S 122 f (E. 9./Anf. 10. Jh.)

17 ** Pelekanides, Kastoria I, Tf 78 - 79; idem, Antichi affreschi, S 362 ff (tendiert zu einer späten Datierung); Demus, Paläologenstil, S 26 (stilistisch zurückgeblieben, 1. H. 13. Jh.); Lazarev, Storia, S 292 (1. Dr.

13. Jh.); Mavropoulou-Tsioumi, Kastoria, S 124 (12. Jh.); Miloševič, Jüngste Gericht, S 22, Abb 20 (sicher falsch 11. Jh.); Moutsopoulou, Panagia, S 81 (um 1190)

18 Dufrenne, Programmes, S 40 f, Schema V a/b; Lazarev, Storia, S 380 (vor 1312); Millet, Mistra, Tf 79,1 - 82,1; Talbot Rice, Byz. Malerei, S 216; Wulff, Byz. Kunst II, S 594

19 Die seit der Restaurierung wieder stark heruntergekommene, insbesonders verrußte, Darstellung ist am Original kaum mehr zu studieren. Die Beschreibung basiert daher im Wesentlichen auf der jüngeren Monographie: Papadopoulos, Wandmalereien, S 57 ff, Skizze 5 (komplette Umzeichnung), Abb 19 - 22.
Weiters: Brenk, Anfänge, S 120 f, Tf I,2; idem, Tradition, S 83 f, Fig 5 (nach Evangelides, Fig 12/13), Abb 22; Chatzidakes/Grabar, Mittelalter und Byzanz, Tf 32; Evangelides, Panagia, S 65 ff, Fig 12, 13, Tf 31, 32; Lazarev, Storia, S 158; Volbach/Lafontaine, Byzanz, Farbtf IX.
Die Malereien müssen wegen der Stiftung durch den kaiserlichen Beamten Christophoros und seiner Familie auf dem höchsten Punkt seiner Laufbahn als erste Qualität angesprochen werden; Papadopoulos, aaO, S 12, 57

20 Talbot Rice, Hagia Sophia, S 146 ff, Abb 109 - 111, Tf 61, 62

21 Nur erwähnt bei Papadopoulos, aaO, S 70. Ähnlich wertlos sind die Erwähnungen der Germanos-Kirche am Prespa-See und der Basilika von Servia. Aber auch Xyngopoulos bestätigt in seiner Monographie über den Ruinenort Servia, Mnimeia ton Serbion, S 37 ff bzw S 122, nur die Existenz von Fragmenten einer einstigen großen Weltgerichtsdarstellung im Narthex der verfallenen Basilika und datiert sie grob 12./13. Jh.

22 Seymer et altri, Asinou, S 335 ff, Tf XCIII,2 - XCV,1; Stylianou, Painted Churches, S 60 ff, Abb 21 - 23; idem, Asinou, S 25 ff bzw 66, Abb 9 (eine ungewöhnlich ungenaue Beschreibung für eine Monographie); Volbach/Lafontaine, Byzanz, Tf 37; siehe auch Chatziioannou, Parastaseis, S 292 ff, Abb 1 - 3

23 * Je nach der Datierung, die man bei diesem umstrittenen Denkmal gelten läßt, gehörte das Kloster zum Zeitpunkt der Entstehung der Fresken zum byzantinischen oder zum bulgarischen Reich; es dürfte sich aber auf keinen Fall um bulgarisches "Nationalschaffen" handeln.
Die Entstehung der Fresken ist hauptsächlich aus nationalem Prestige umstritten. Bulgarische Gelehrte neigen zur Überbewertung der Stiftungszeit und damit zu einer Frühdatierung (1083 Gründung durch den Georgier

Pakurian): Grabar, Bačkoskogo monastyrija, nach 1083; in jüngeren Arbeiten, z.B. Peinture religieuse und Mittelalterliche Kunst datiert er gegen 1100. Boschkov ist unsicher, so datiert er in Bulgarische Malerei, S 36 ff, noch E. 11. Jh., in Monumentale Wandmalerei übernimmt er die zeitliche Abtrennung der Narthexfresken und die Datierung ins 12. Jh. von Mavrodinov (Starobulgarskoto iskustvo, S 38 ff insb. S 47 ff, Abb 43 - 45). Nur Filov (Altbulgarische Kunst, S 46) konnte sich von Anfang an zu einer Datierung des Ensembles in das 12. Jh. entschließen, wohin es auch von den ausländischen Gelehrten allgemein verwiesen wird: 2. H. 12. Jh. Z.B. Beckwith, Early Christian, S 129; Lazarev, Storia, S 222, Talbot Rice, Byz. Kunst, S 291; idem, Byz. Malerei, S 35. Demus datiert relativ spät um 1200, Byzantine Art, S 193; letztere Datierung erscheint auch uns am sinnvollsten, die mündlich vorgeschlagene Einordnung in die 1. H. des 13. Jh. ist wohl reichlich spät.
Das teilweise schwer beschädigte, stilistisch und ikonographisch konservative Denkmal ist bei Grabar, Peinture religieuse, S 60 f nur unvollständig beschrieben. Die gesamte Weltgerichtsikonographie kann aber mit zusätzlicher Hilfe von Bobčev/Dinolov, Bačkovskata kostnica, S 74 ff, Abb 1 - 7 und Vasiliev, Bačkovskata kostnica, Abb 5 - 20 ermittelt werden, soweit überhaupt noch Reste vorhanden sind. Die Fresken sollen nun restauriert werden.

24 Stylianou, Painted Churches, S 32 ff, Abb 10; Megaw/Stylianou, Zypern, S 7

25 Orandakes, Byzantinai, S 102, Tf 78, 82 - 84; Papadopoulos, Wandmalereien, S 69 f nur erwähnt, die ungewöhnliche Komposition muß sich aber auf die nicht genannte Michaelskirche beziehen (siehe Anm 27); Zias, Mani, S 232 f

26 Chatzidakes, Medieval Painting, S 29, Abb 2 (11. Jh.); Papadopoulos, aaO, S 68 f, vermutet wie der Verfasser anhand des Torfragments ein verlorenes Weltgericht mit unsicherer Datierung 11./12. Jh

27 Orandakes, Byzantinai, S 47 f, Tf 40; Zias, Mani, S 233. Mouriki, Unusual Representation, datiert S 64 ohne Begründung 13./14. Jh.

28 Archanes, private Grabkapelle, 1315-16; nur Darstellung von Kreuzigung, Beweinung, Himmelfahrt und Weltgericht: Chatzidakes, Rapports, S 137, Tf 13 a (Detail aus den Aposteln); Papadopoulos, aaO, S 68.
Zum Problem der Provinzialität auf Kreta siehe Demus, Paläologenstil, S 9 f und allg Kalokyres, Byzantine Wall Paintings of Crete. Dort einziges "brauchbares" Beispiel eines Weltgerichts: Kritsa, 14./15. Jh., S 118, Abb 74 - 76

29 Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 32 f (mit verfrühter Dat.); Voss, Jüngste Gericht, S 53 f, Tf I. Die jüngere, allgemeine Literatur zur Handschrift, siehe Zimelien, Nr. 6.

30 Soteriou, Sinai, S 128 f, Tf 150; Jónsdóttir, 11th Century, S 22 f, Abb 6; Weitzmann, Byz. Miniature, S 221, Abb 37 bzw S 301 ff, Abb 303. Die Fortsetzung der großen Publikation des Katharinenklosters und seiner Kunstschätze ist noch nicht so weit gediehen (Bisher erschienen: Forsyth/Weitzmann, Church and Fortress; Weitzmann, Icons I).

31 Soteriou, Sinai, S 130, Tf 151; Jónsdóttir, aaO, S 23 f, Abb 6; Weitzmann, Byz. Miniature, S 221 f, Abb 39 bzw S 304, Abb 304; Grabar, Byzantium, S 197, Farbdetail Tf 53 (Seelenwaage, Höllenbulgen, Auferstehung der Toten).

32 Siehe unten Anm 137

33 Siehe unten Anm 161, 164. Talbot Rice, Byz. Malerei, S 53, spricht etwas undifferenziert von einer hauptstädtischen Gruppe bei den Fresken von Mileševa und Sopoćani, sowie der Georgskirche von Sofia. Besser unterschieden wird das mögliche Wirken griechischer Künstler auf dem Balkan bei Demus, Paläologenstil, S 43 ff.

34 Bedeutende Ausstattungen einiger russischer Kirchen stammen unbestritten von griechischen Künstlern, z.B. die Mosaiken der Hagia Sophia in Kiew (Powstenko, St. Sophia, S 111 ff; Logwyn, Sophienkathedrale, S 17 ff; alle Inschriften in griechisch) und die Fresken der Demetriuskathedrale in Vladimir (siehe unten Anm 137); eine Mitarbeit lokaler Gehilfen ändert am Importcharakter dieser Werke wenig.
Die berühmteste "russische" Ikone, die Muttergottes von Vladimir, ist nachweislich byzantinisches Importgut der 1. H. des 12. Jh. (Gerhard, Ikonen, S 71 f). Die prächtigen Türen der Mariä-Geburt-Kathedrale von Susdal, um 1230, sind in ihrer Qualität nur aus dem engen Kontakt mit der Kunst der Byzantiner erklärbar (Faensen/Iwanow, Baukunst, S 357, Abb 5, 68, 69, russische Entstehung nur vermutet; Frazer, Church doors, S 159, Abb 19, spricht von starkem byzantinischen Einfluß).

35 Weitzmann, Icon Painting, S 58 f, Abb 14 a,b (unvollständige Wiedergabe). Auch hier fehlt noch die Fortsetzung der Katharinenkloster-Bearbeitung, siehe oben Anm 30.

36 Obwohl bereits seit langem bekannt ist, daß das Weltgerichtsmosaik von Torcello von Venezianern gesetzt wurde und Demus die Entstehung des ge-

samten Mosaiks zweifelsfrei demonstrieren konnte (Torcello I - III, insb. II zum Weltgericht) finden wir es auch in der jüngeren Literatur immer wieder als byzantinisches Weltgericht beschrieben (z.B. Milošević, Jüngste Gericht, S 30, Abb S 34; Rosenberg, Engel und Dämonen, S 192 ff, Abb. 53), ja es diente noch bei Jónsdóttir, 11th Century, S 16 ff, Abb 2 (Ges.) und 10, 16, 11, 27, 31 (Det.) zur Basisbeschreibung des byzantinischen Gerichtsbildes. Brindisi und Soleto sind weniger bekannt und daher auch seltener mißbraucht worden. Wir werden auf die italobyzantinischen Denkmäler in Kapitel IV noch näher eingehen, siehe dort auch Anm 28, 126 ff und unten 219 ff.

37 Longhurst, Byz. Ivory, S 38 ff; idem, Ivory I, S 42 f, Tf XXII und Keck, Italo-Byzantine Ivories, S 162 datieren 11./12. Jh. Goldschmidt/Weitzmann, Byz. Elfenbeinskulpturen II, S 60, Tf XLV, Nr 123, wiesen es in das 10. Jh, möglicherweise an den Anfang, wo es Brenk, Tradition, S 84 ff (Abb 23) zur Belegung der eigenen Thesen ebenfalls gern sähe. Keck/Morey lehnen aber in Review of Goldschmidt/Weitzmann II, S 405 die Argumente für eine byzantinische Entstehung und für die frühe Datierung wegen Unzulänglichkeit ab.
Die bei Brenk erwähnte briefliche Mitteilung von Weitzmann (n 7) muß aber schon überholt gewesen sein, da Weitzmann 1966 in einem Vortrag (Byz. Miniature, S 221, n 5) nunmehr eine zwingende Datierung ins 11. Jh. annahm. Milošević hat die Datierung von Longhurst übernommen.
Warum wir sowohl für eine vergleichsweise späte Datierung, als auch für eine nicht-byzantinische Entstehung plädieren, siehe weiter unten Abschnitt R. Auf keinen Fall darf dieses problematische Stück aber wie bei Brenk und Jónsdóttir, aaO, S 21 f, als Beweisstück für die Existenz eines vor 900 voll entwickelten byzantinischen Gerichtsbildes herangezogen werden.

38 Milošević, Jüngste Gericht; Brenk, Anfänge; idem, Tradition; Papadopoulos, Wandmalereien, S 57 ff; DerNersessian, Program and Iconography, S 325 ff. Im Gegensatz zu dieser Literatur haben wir versucht, aus der gesamten Fülle der zugänglichen Literatur und einigen Eigenbeobachtungen nicht nur eine Auswahl zu bringen, sondern jeder, auch nebensächlich erscheinenden Einzelheit nachzugehen.

39 Im Gegensatz zum üblichen Verfahren der Motivbelegung werden wir versuchen, streng chronologisch vorzugehen. Die wahllose Verwendung sowohl geographisch wie zeitlich ungeordneten Materials kann nur als Belegstellenikonographie bezeichnet werden. Postbyzantinische Denkmäler können kaum eine Entwicklung des 12. Jh. erhellen. So leider bei Gillen, Ikonographische Studien, Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung und zwangs-

läufig bei Papadopoulos, Wandmalereien.

40 Siehe oben Anm 13, 16

41 Kopien der Christlichen Topographie aus dem 6. Jh.: 2.H. 9. Jh., Vatikan, Biblitheca Apostolica, Cod. gr. 699 (fol 89 r, kosmographische Darstellung in vier Zonen: Gott, himmlische, irdische und unterirdische Sphären durch Beschriftung definiert; darüber Matthäus 25:34 als "Einladung in diese christliche Weltordnung"); 11. Jh., Florenz, Bibl. Medicea Laurenziana, Cod. Plut. IX.28 (fol 288v, einfache kosmographische Darstellung in drei Zonen: Himmel, Erde und Unterwelt); ebenfalls 11. Jh., aber ohne vergleichbare Darstellung, Sinai, Katharinenkloster, Cod 1186 (Von dieser Handschrift wird meist unrichtig behauptet, auch sie besitze eine Darstellung ähnlich der der beiden erstgenannten Manuskripte).
Seit Ainalov 1900 die Darstellung der Vatikanhandschrift als älteste und vorbildhafte Darstellung eines Weltgerichts bezeichnet hat (Hellenistic Origins, S 40 f, Abb 17 / vor ihm auch schon Voss, Jüngste Gericht, S 35) ist diese unheilvolle Interpretaion in der Literatur weitgehend übernommen worden: z.B. Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 21 ff (mit Betonung der Einfachheit); Beckwith, Early Christian, S 85 f, Abb 152 (Auferstehung der Toten); Grabar, L'empereur, S 251 f, Tf XXXVIII,1 (Secundus Adventus); Hemmerdinger-Iliadou, Données archéologiques, S 30, Abb 3; Miloševič, Jüngste Gericht, S 14 (Umzeichnung); Wulff, Altchristliche Kunst I, S 288, Abb 271. Noch Kessler hat (1976) in Review of Christe, S 122 das Fehlen dieser "Spiegelung eines vorikonoklastischen Ur-Adventus-Typs" beklagt (desgleichen für Parisinus graecus 923, fol 68v, dessen Darstellung bereits von Grabar, aaO, Tf XXXVIII,2 als Adventus bezeichnet worden ist, obwohl die Demonstration der Wundmale und die Darstellung der Hölle mit der Bestrafung der Verdammten eine solche Interpretation verhindern müßten.).
Gillen, Ikonographische Studien, S 32 f, Abb 14; Paeseler, Weltgerichtstafel, S 320 n 23 und Brenk, Anfänge, S 106 n 2, haben sich zurecht dagegen gesträubt, hier eine Urweltgericht wiederzuerkennen, ähnlich wie Christe in Vision de Matthieu beide oben genannten Darstellungen nicht zur Ikonographie der zweiten Wiederkunft gerechnet hat (bei der einsichtigen Materialfülle sicher nicht aus Unkenntnis).
Den aktuellen und gültigen Forschungsstand findet man bei Wolska, Topographie chrétienne, S 136 ff, insb S 142, Tf IV und auch XIII; idem, Cosmas Indicopleustes I, S 225, Abb 40, II S 358 ff.

42 Bereits Wulff hat in Cherubim, Throne und Seraphim das Problem der Ikonographie der obersten Engelsränge grundsätzlich dargestellt und insb. S 72 ff die Vermengung der von Anfang an schwankenden Typen gezeigt.

Siehe auch Rosenberg, Engel und Dämonen, S 79. Zur Ikonographie der Engel speziell in der byzantinischen Kunst siehe I. Pallas (Himmelsmächte, Erzengel und Engel) in: RBK III, Sp 13- 119, insb Abschnitt C, Sp 93 ff, und mehr für westliche Darstellungen Arno Schönberger (Cherub) in: RDK III, Sp 428 - 433. Weniger brauchbar, da zu allgemein und zu wenig systematisch: Tatić-Djurić, Bild der Engel und Schreyer/Rosci, Gli angeli (für den Osten bzw Westen).

43 Nach Papadopoulos, Wandmalereien, S 64 f, bestätigen einige Details des Parisinus graecus 74 die Verwandtschaft mit der 1066 vollendeten Handschrift Add 19 352 in der British Library, und damit eine Entstehung im Studios-Kloster in Konstantinopel (siehe auch Beckwith, Early Christian, S 59 f; Lazarev, Storia, S 187 f): Das Fehlen der Personifikationen von Erde und Meer, da sie auf heidnischen Vorbildern beruhen, wie sie in der makedonischen Renaissance gern in die höfische Kunst aufgenommen wurden (siehe Weitzmann, Geistige Grundlagen) und die Anwesenheit geistlicher Würdenträger (einer nimbiert) im Paradies von fol 93 v. Hinzu kommt noch die Bevorzugung des Klerus in den Heiligenchören von fol 51 v (erste und einzig nimbierte Gruppe) und die von Lazarev, Storia, S 188 allgemein beobachtete Bestimmung für ein Kloster.
Während das Fresko von Saloniki und die Sinai-Ikonen in ihrer Folgerichtigkeit zusammengehörig erscheinen, bestätigt die Pariser Handschrift ihre Sonderrolle auch im Nachleben: Es ist die einzige erhaltene Kopie einer Gruppe klösterlicher Evangelienhandschriften, von der wir noch einige, teils stark abhängige spätere Kopien besitzen:
Das Evangeliar des bulgarischen Zaren Ivan Alexandar, 1356 (siehe unten Anm 198, 200) und etwas primitiver das ebenfalls bulgarische Tetraevangeliar von Elisavetgrad, wohl E. 14. Jh. (Pokrovskij, Evangelie, S 220, Abb 103); weiters die leicht variierenden Darstellungen in zwei Moldauhandschriften von 1568 und 1607 (Sucevitza Nr 23 und 24 / Der Nersessian, Slavonic Parallels, S 231 ff (Reprint), Abb 151 ff insb 176, 105; Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 31 f bzw 35). Außerdem wird für das Tetraevangeliar von Lwów von 1615-17 ein Zusammenhang angenommen (Der Nersessian, Réplique slavonne, S 265 ff (Reprint), Abb 213 ff, insb 216), der unseres Erachtens ein wenig überzogen erscheint, zumal eine Reihe von postbyzantinischen russischen Mustern in die Ikonographie eingedrungen sind.

44 Siehe Kretzenbacher, Seelenwaage; Perry, Psychostasis; Brandon, Man and God, S 80 f

45 James, Apocryphal NT, S 506; Hennecke-Schneemelcher, Apokryphen, II S 473

46 Schmid, Studien zur Apokalypse 2, S 31.
Bousset, Offenbarung Johannis, beschreibt S 19 ff die weitgehende Negierung der Apokalypse in der "Ostkirche" von Anfang an, mit den wenigen Ausnahmen in den Provinzen. Schmid berichtet in Wikenhauser/Schmid, Einleitung in das NT, S 648, daß die Johannesapokalypse im Osten immer aus dem liturgischen Gebrauch ausgeschlossen war.

47 Zur Deesis siehe die Artikel von Thomas de Bogyay in: LCI I, Sp 494 - 499; RBK I, Sp 1178 - 1186; RDK I, Sp 1197 - 1206 und Brenk, Tradition, S 95 ff. Zur Hetoimasia (Etimasie) siehe die Artikel von Thomas de Bogyay in: RBK II, Sp 1189 - 1202; RDK VI, Sp 144 - 154 und Brenk, Tradition, S 71 f, sowie die dort genannte Literatur.

48 James, aaO, S 191 ff

49 James, aaO, S 506 ff in den verschiedenen Überlieferungen. Michaelis, Apokryphen, S 476 ff (nur Fragment von Akhmîm). Hennecke/Schneemelcher, aaO, II S 472 ff, parallel dargestellt. Teilwiedergabe bei Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 91 ff

50 James, aaO, S 522 ff; Hennecke/Schneemelcher, aaO, II, S 506 ff

51 Hennecke/Schneemelcher, aaO, I S 351 f

52 Hemmerdinger-Iliadou, Données archéologiques, S 30

53 Obwohl bereits bei Cahier/Martin, Vitraux de Bourges (1844), S 171 n 4, diese Texte als eine Quelle des byzantinischen Weltgerichts erkannt worden sind, ist erst Voss, Jüngste Gericht, S 64 ff ihrer Bedeutung gerecht geworden und wird deshalb häufig zitiert. Bertaux, L'Italie meridionale, S 263 bewertet sie dann allerdings zu stark. Siehe auch Millet, Dalmatique, S 14 ff; (danach zitierend) Miloševič, Jüngste Gericht, S 17 f

54 Bousset, Antichrist, S 25, nimmt noch verlorene Quellen an, während heute bei der verbesserten Kenntnis der apokryphen Apokalypsen erkennbar ist, daß die "einfachen" Reden aus dem Motivschatz der apokalyptischen Schriften schöpfen und daß Boussets Vermutung somit bestätigt werden kann.

55 = Die Stunde des Todes: Zingerle, Bekenntnisse, S 202 ff; idem, Ausgewählte Schriften, S 45 ff

56 = Von Gott, als dem Herrn aller Dinge, von der Hinfälligkeit des Menschen und von der Auferstehung: Zingerle, Bekenntnisse, S 179 ff; idem, Aus-

gewählte Schriften, S 85 ff

57 = Rede von der zweiten Ankunft Jesus Christus: Zingerle, Bekenntnisse, S 111 ff; idem, Ausgewählte Schriften, S 85 ff

58 Zingerle, Ausgewählte Schriften, S 153 ff; Bardenhewer, Ephraem I, S 65 ff

59 = Rede über das letzte Gericht: Zingerle, Bekenntnisse, S 152 ff; idem, Ausgewählte Schriften, S 97 ff

60 Paeseler, Weltgerichtstafel, S 322; teilweise übernommen bei Moppert-Schmidt, S. Angelo in Formis, S 96, 144

61 Siehe Anm 5. Aus den Kontakien des Romanos, die vielleicht auch zu den literarischen Quellen der Weltgerichtsikonographie gerechnet werden müssen, geht trotz der Betonung des Feuerstroms hervor, daß das 6. Jh. noch keine verbindliche Vorstellung des Weltgerichts hatte: Hunger, Reich, S 224 ff. Brenk, Tradition, S 92 f, lehnt zurecht einen manichäischen Text des 3. Jh. als Quelle ab, da weder Bildbegriff, noch, wenn überhaupt, Bildtyp feststellbar sind.

62 Milošević, Jüngste Gericht, S 9; Johann Michl (Apokalyptische Zahl) in: LThK I, Sp 707 f (Bibl)

63 Zur politischen Motivierung und Geschichte des Ikonoklasmus: Grégoire, Byz. Kirche, S 148 ff; Mango, Introduction, S 1 ff; Martin, Iconoclastic Controversy, S 16 ff; Ostrogorsky, Geschichte, S 125 ff; Runciman, Theocracy, S 64 ff.
Zur Bedeutung für die Kunstgeschichte: Grabar, L'iconoclasme, insb S 183 ff und 214 ff zum Sieg der Ikonodulen.
Zur Theologie der Bilder: Barnard, Theology, S 7 ff

64 Brenk, Anfänge, S 110 ff hat, wohl in Anlehnung an Birchler, Münster-Müstair, S 226 n 72, gezeigt, wie fragwürdig die frühen Quellen und die kritiklose Übernahme des "Bildbegriffes" sind, verliert aber für das 8./9. Jh. seine kritische Einstellung, um den eigenen Behauptungen nicht zu schaden.

65 Brenk, Anfänge, S 111 f

66 Paeseler, Weltgerichtstafel, S 322; Papadopoulos, Wandmalereien, S 73 und Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 21 glaubten, ohne überzeugen zu können, an eine reale Bildbeschreibung.

67 MPG 109, Sp 177 ff; Mango, Byzantine Empire, S 190 f; Springer, Jüngste Gericht, S 388

68 Siehe oben Anm 15

69 Brenk, Anfänge, S 118 f, vergleicht das Weltgerichtsfresko von Müstair mit byzantinischen Weltgerichten und findet in der Einrollung des Himmels durch zwei Engel (Fig 1) und in der Glorie Christi im Vergleich zu Saloniki (Fig 2, 3) "Zwei ursprünglich byzantinische Elemente, mit deren Hilfe die Existenz eines byzantinischen Weltgerichtsbildes im 9. oder schon im ausgehenden 8. Jahrhundert einwandfrei bewiesen werden kann". So naheliegend diese Vermutung auch ist, darf man doch nicht übersehen, daß diese, wenn auch wichtigen Elemente weder in Byzanz noch in den Randgebieten des byzantinischen Reiches vor dem 11. Jh. nachweisbar sind. "Richtiger" wäre die hypothetische Beweisführung des westlichen Ursprungs von Engelsglorie und Himmelseinrollung, und die Vermutung könnte angeschlossen werden, daß diese Motive im Westen später wieder aufgegeben worden sind.
Weiters läßt sich mit dem Londoner Elfenbein die Existenz des fertigen byzantinischen Weltgerichts im 10. Jh. nicht beweisen (Brenk, Tradition, S 84 ff), da dieses Relief mit großer Sicherheit später zu datieren und seine byzantinische Herkunft absolut zweifelhaft ist, siehe oben Anm 37 und unten 219 ff.
Brenk verstößt gegen seine eigene Forderung: "Eine ikonographische Beweisführung muß primär mit Bildern geführt werden" (Anfänge, S 111).

70 Trautmann, Nestorchronik, S 75 (ff); Tschižewskij, Nestorchronik, S 102 f

71 Auch bei Hugo von Farfa wird um 890 von einem Tuch mit dem Weltgericht gesprochen, siehe Kapitel III, Anm 31

72 Tschižewskij, Altrussische Literatur, S 187 f

73 Da die Niederschrift nach dem Tode Vladimirs, 1015, erfolgte, kann der Autor durchaus "moderne" Gerichtsbilder schon gekannt haben. Seine Kenntnis, die in die Erzählung eingeflossen zu sein scheint, beweist aber nicht die Existenz eines solchen Typs zum in der Chronik angegebenen Zeitpunkt.

74 Man darf wohl nicht ganz darüber hinwegsehen, daß das Jahr 1000 in der Erwartung des Weltendes erneut eine Rolle spielte: Miloševič, Jüngste Gericht, S 9

75 Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 15; Brenk, Anfänge, S 114 f. Die in Anm 43 beschriebene Sonderstellung des Parisinus graecus 74 hat vermutlich zu einer Überbewertung der darin enthaltenen Darstellungen geführt. Die allgemein übliche Darstellung der Personifikationen des Meeres und dann auch der Erde, der hohe theologische Anspruch der Kompilation und die zeremonielle Feierlichkeit des Tribunals sprechen durchaus für eine stadtbyzantinische Entstehung, wohl in einem Kloster, das dem Hofe nahe stand.
Die frühe Entstehung des komplexen Gerichts im 9. Jh. wird nur von Brenk in den Arbeiten seit 1964 vertreten, während die übrigen jüngeren Schriften zum byzantinischen Weltgericht das Auftreten im 11. Jh. betonen; so auch Weitzmann, Byz. Miniature, S 221 ("There is no evidence, as far as we can see, for the existence of the complex Last Judgement composition in the tenth century, though some clues, of course, may have been lost."), der auch darauf hinweist, daß erst mit den Sinaiikonen reife byzantinische Weltgerichte vorliegen. Papadopoulos-Kreidl lehnt auch in ihrer Besprechung von Brenk, Tradition, S 345 eine Frühdatierung ab. Ihre Meinung wird in der jüngsten Literatur von Mouriki, Unusual Representation, S 151 geteilt.
Während meist eine Miniatorenwerkstatt als Geburtsort der komplexen Ikonographie angesehen wird, glaubt Weitzmann eher an ein Urbild in Fresko- oder Mosaiktechnik.

76 Paeseler, Weltgerichtstafel, S 322 n 29

77 Nach Schmid, Studien zur Apokalypse 2, S 31, hat sich der Andreas-Text in 54 Handschriften erhalten, meist zusammen mit dem Arethas-Kommentar (S 39). Andreas von Kaisareia (Cäsarea, Kayseri) hat vermutlich im Zeitraum von 562 - 637 regiert, der Kommentar ist wahrscheinlich um 600 entstanden: Bousset, Offenbarung Johannis, S 63; Textveröffentlichung und Quellen siehe Schmid, Studien zur Apokalypse 1/II.
Arethas war vermutlich 901 - 940 Erzbischof von Kaisareia, soll aber seinen Kommentar schon vorher verfaßt haben: Bousset, Offenbarung Johannis, S 63; Text und Quellen siehe Schmid, Untersuchungen.
Beide Kommentare verbreiteten sich in der Arethas-Redaktion weit und relativ schnell in den ostkirchlichen Randbereichen (z.B. Übersetzung ins Georgische 968 !, Wikenhauser/Schmid, Einleitung in das NT, S 647).

78 Thierry, N.+M., Ayvalī Kilise, S 131 ff, Abb 24 ff; Christe, Vision de Matthieu, Abb 61; Restle, Wandmalerei I, S 139 f

79 Man kann annehmen, daß hier eine Umformung eines frühchristlichen Himmelfahrtstypus (Christus schreitet in den Himmel) vorliegt. Die Ver-

gleichsbeispiele z.B. Reidersche Tafel, siehe Tsuji, Portes de Sainte-Sabine, Abb 1 – 4.
Dieser im Osten ungewöhnliche, sog römische Typ, findet sich in vielen karolingischen bis salischen Denkmälern wieder, also parallel zur Ayvalī Kilise; siehe Schiller, Ikonographie III, Abb 468 – 483; Gutberlet, Himmelfahrt Christi, Tf VIII – XIX

80 N.e.M. Thierry, Ayvalī Kilise, S 100 f; zitiert bei Restle, Wandmalerei I, S 140; kritisch betrachtet von Marcell Restle (Kappadokien) in: RBK III, Sp 1091 f

81 Eine weitere Inschrift bezieht sich direkt auf die Wiederkunft über den Wolken, um alle Stämme und Sprachen zu richten, und auf das Kreuz, das vor dem Richter erscheinen wird, siehe Christe, Vision de Matthieu, S 41

82 N.e.M. Thierry, Nouvelles églises, S 115 ff (insb S 128 ff), Tf 58b, 63, 64; Restle, Wandmalerei, I S 166 f, III Abb 474, 475, 478, 480; Kostof, Caves, S 268, datiert sicher zu früh 850 – 950

83 Siehe allgemein: N.e.M. Thierry, aaO; Restle, Wandmalerei, I S 166 ff (LII-LXIII)

84 Thierry/Tenenbaum, Cénacle apostolique, S 228 ff

85 Die Frühdatierung von Ateni (Georgien) durch Amiranašvili, Istorija I, S 90, in die Zeit um 904 – 906 ist nicht haltbar, siehe Lazarev, Storia, S 218 f, sowie weiter unten Anm 90.
Ebenso steht die Frühdatierung der zerstörten Ausmalung der Stephanskirche auf der Insel Nis, Rott, Denkmäler, S 91, in krassem Gegensatz zur Abbildung.

86 N.e.M. Thierry, Peintures murales, S 180 ff

87 Der Nersessian, L'art arménien, S 95 f, Abb 63, 64 (gesicherte Teilrekonstruktion); Durnovo, Kratkaja istorija, Tf 7; N.e.M. Thierry, aaO, S 192 ff, Textabb 1, Abb 2 – 7.
Das einst gut erhaltene Kloster ist 1931 durch ein schweres Erdbeben arg in Mitleidenschaft gezogen worden, Encyclopedia WA I, Tf 425. Erhalten sind vom Fresko der Eingangswand die Fragmente einer gewaltigen Glorie Christi mit Thron, die Anfänge der jeweiligen Apostelreihen mit Paulus zur Rechten Christi, zwei große Engel mit Schriftrollen, mehrere Sarkophage mit Auferstehenden und einzelne nicht mehr genau bestimmbare Fragmente, darunter eine Art Feuerstrom, der von Christus ausgeht, aber nach links

fließt. Zu den frühen Beispielen des Westens siehe Kapitel III, Abschnitt 1, insb 1 C.

88 Achtamar, Der Nersessian, Aght'mar, S 47 f, Abb 70; idem, Armjanskoe iskusstvo, Abb 70; DerNersessian/Vahramian, Aght'mar, S 18, Farbabb 65
Oromos (Horomos): Mnacakanjan, Architektura, Abb 11

89 N.e.M. Thierry, Ayvalï Kilise, S 154

90 Adiši: Lazarev, Storia, S 183, 220, 263; "lediglich Darstellung der Höllenqualen aus der Weltgerichtskomposition".
Ateni: Lazarev, Storia, S 218 f, 263; Amiranašvili, Istorija I, S 90 ff, Tf 72 - 80; idem, Istorija gruzinskago I, S 181 ff bzw Istorija gruzinskogo, S 160 ff; Mepisaschwili/Zinzadse, Georgien, Farbabb S 171
Aus dem Komplex der David-Garedscha Klöster die Hauptkirche des Udabno-Klosters (Udabno-Mocameti): Lazarev, Storia, S 167, 183; Volbach/Lafontaine, Byzanz, Abb 362 (Strafengel am Feurstrom).

91 Tompos/Gink, Georgien, S 64 ff, Abb 33 ff; bei Baltrušaitis, Etudes, S 105, Tf LXXXVIII, Abb 151, nicht Bagrat III., sondern Bagrat IV. (1027-72).

92 Jerphanion, Eglises rupestres II, S 101 f, Album III, Tf 194,4: Diese laut Jerphanion inzwischen verwüstete Kirche bei Sinassos muß wahrscheinlich ziemlich spät datiert werden, die Ikonographie dürfte aber nicht erst von der Restaurierung des 19. Jh. herrühren.

93 Diese Darstellung wurde schon bei Der Nersessian, Manuscrits arméniens, S 94 und Gillen, Ikonologische Studien, S 33 (Evangeliar von S. Giorgio dei Greci) erwähnt, aber erst bei Janashian/Grebanier, Armenian Miniature, S 35, Tf XLVIII c, mit faksimileartiger Abbildung publiziert. Janashian nimmt einen armenisch-byzantinischen Grenzbereich um Edessa oder Theodosiopolis für die Entstehung an.

94 Kennzeichnend sind die separate Darstellung der zweiten Wiederkunft Christi und die starke Betonung der Seelenwaage:
Macler, Miniatures arméniennes, Tf XV, Abb 95, 96; idem, Documents, Tf XXV, Abb 56, Tf LII, Abb 112, 113, Tf LXXIII, Abb 167, 168, Tf CI, Abb 255, alle, bis auf das erste Beispiel der Sammlung M.J. de Morgan, ehemals in der Sammlung S. Sevadjian.

95 DerNersessian, Armenian Gospel, S 684 ff, Abb 448 - 451

96 Macler, Miniatures arméniennes, S 39 f, Tf LVI, Abb 153 (Bologna); idem,

Documents, Tf LXXXVIII, Abb 206 (Sevadjian 3). Gillen, Ikonologische Studien, S 34, hielt das Evangeliar von Bologna noch für 12. Jh. (1144).

97 Macler, Miniatures arméniennes, Tf XXVII, Abb 61, 62; Millet, Dalmatique, S 20 f, Tf II, 1, 2

98 Kostof, Caves, S 107 ff, 195, 267 f; Restle, Wandmalerei, I S 171, III Abb 503 - 505; Rott, Denkmäler, S 271, Tf vor S 271; Thierry, Eglises rupestres, S 169 f, Abb 107; N.e.M. Thierry, Nouvelles églises, S 89 ff, Tf 44 ff
Datierungen: Kostof, Caves, 9./10. Jh; idem, Reviem of Restle, S 92, 10. Jh.; Wulff, Byz, Kunst II, S 583,8./9. Jh.; Demus, Besprechung Restle, S 291 ff, 10./11. Jh.; Restle, E. 11. Jh.; Rott, 11. Jh.; Thierry, A 11. Jh.

99 Brenk, Anfänge, S 123; Restle, Wandmalerei, I S 247; Thierry, N.e.M., Nouvelles églises, S 93

100 Nach einer mündlichen Auskunft von Prof. Dr. Marcell Restle darf die einheitliche Ausmalung mit Rücksicht auf ikonographische Details (z.B. in der Koimesis) und paläographische Besonderheiten nicht vor dem Ende des 12. Jh. datiert werden. Brenk, Anfänge, S 123, datiert aus ähnlichen Gründen 11./12. Jh. oder später.
Lafontaine, Nouvelles Notes, S 162, argumentiert mit den, wegen der Publikation von Jerphanion, besser bekannten Weltgerichtsdarstellungen der Canavar Kilise bei Soganlī (nicht sicher datierbar) und der Karş Kilise bei Arabsun-Gülşehir (1212), und folgert daraus eine "Ungebräuchlichkeit" des Weltgerichts in Kappadokien bis zum 13. Jh. Sie übersieht dabei aber sowohl die älteren einfachen Darstellungen , als auch die Tatsache, daß außer bei der Canavar Kilise nicht von eigentlichen Weltgerichten gesprochen werden kann. In der Besprechung von Restle erscheint ihr aber S 120 eine Datierung Anf 11. Jh. eher richtig.

101 Auch die Stephanskirche auf der Insel Niš im Eğridir-See in Kleinasien besaß einst ein Weltgericht, wahrscheinlich 12./13. Jh., dem die 24 Ältesten beigeordnet waren, und zwar direkt der Deesis; Rott, Denkmäler, S 90

102 Rott, aaO, S 271, Tf vor S 271; auch Wiedergabe der Inschriften.

103 Umzeichnung Thierry, Eglises rupestres, Abb 107, erscheint zuverlässiger als N.e.M. Thierry, Nouvelles églises, Fig 22

104 N.e.M. Thierry, Nouvelles églises, Abb 49a; Restle, Wandmalerei, III Abb 504

105 N.e.M. Thierry, aaO, S 101; Höllendetails: Abb 49b, 50; Thierry, Peintures monastiques, S 23, Abb 3; Restle, Wandmalerei, III Abb 505

106 Siehe unten Anm 123 f

107 Grimal, Dictionnaire, S 86 f; Hunger, Mythologie, S 186; Roscher, Mythologie II-1, S 1119 ff

108 Ein frühes westliches Gegenstück findet man in der Buchmalerei: Kapitelle im Autorenbild des Johannes in einem Tegernseer Evangeliar; München, Clm 18 005, fol 156 v, 2. V. 11. Jh (Bange, Bayerische Malerschule, Tf 5, Abb 10). Pettanzoni, Pagan Origins, zeigt die antiken Wurzeln und auch Beispiele des 12. Jh. zur Umsetzung des nunmehrigen Trinitätssymboles in Satansdarstellungen, insb. das berühmte Fassadenrelief von S. Pietro in Tuscania, S 150, Tf 15

109 Bereits Kastoria, Hagios Stephanos, kennt die Schlange, aber noch keine spezifische Strafen. Die Umwandlung des nimmermüden Wurmes in die Schlange dürfte die Paulus-Apokalypse, 42, und die alte Verbindung des Teufelsgedanken mit dem Bild der Schlange bzw des Drachens, wie sie in den Thomasakten auftreten (III), mit beeinflußt haben. James, Apocryphal NT, S 547 bzw 378 ff; Hennecke/Schneemelcher, Apokryphen II, S 559 bzw 321 ff. Siehe zu weiteren Zitaten Anm 125 ff.

110 N.e.M. Thierry, Nouvelles églises, S 140, Tf 49b; der schlechte Zustand ermöglicht praktisch nur eine Beschreibung. Restle, Wandmalerei III, Nr LIV vermerkt es nur im ikonographischen Schema; Kostof, Caves, datiert wieder 9./10. Jh., S 195, 268. Das Fesselmotiv mit Ketten findet sich bereits in Ephraems (?) Hauptvision (12), siehe oben Anm 59.

111 Kostof, aaO, S 195: eine von Schlangen gequälte Frau.

112 Jerphanion, Eglises rupestres II-2, S 15 und Haug, Mosaik von Otranto, S 54 f haben die Patriarchentrias als fortführende Entwicklung angesprochen. Wegen der Denkmälerverteilung, siehe unten Anm 113 ff, muß diese Bildformel im Rahmen des Weltgerichts dennoch als relativ alt angesehen werden.
Eine sündenspezifische Interpretation der normalen Höllenbulgen, wie sie Dalton, Byz. Art, S 404 angesichts des Weltgerichts von Torcello versuchte, ist nicht absicherbar.

113 Friedhofskirche S. Michele, Fresko an der inneren Eingangswand, allg. um 1100 datiert. Siehe Kapitel IV, Anm 16, 17

114 Siehe Kapitel IV, Anm 22, 23. Das problematische Gegenstück dazu befindet sich in einer Kreuzfahrerkirche Palästinas, siehe Kapitel III, Anm 219

115 Siehe Kapitel IV, Anm 39

116 Siehe Kapitel III, Anm 121

117 Siehe Kapitel III, Anm 127

118 Admont, Stiftsbibliothek, Cod 73 (Homilien des Abtes Gottfried), Admont um 1160, fol 1 r: Parabel vom armen Lazarus und dem reichen Prasser - Lazarus in Abrahams Schoß, flankiert von zwei heiligen Vätern (= erweiterter Schoß Abrahams), davor der Prasser in einer Feuergrube; Siehe Buberl, Handschriften Steiermark I, S 44 f, Tf X; H. Voss, Millstätter Genesis, Abb 24

119 Klagenfurt, Handschriftensammlung im Archiv des Geschichtsvereins für Kärnten, Museum Rudolfinum, Cod VI/19 (Millstätter Genesis und Physiologus), Millstatt (?) zw 1180 und 1200, fol 83 r: Drei Patriarchen mit je drei Seelen im Schoß ("Da sizent si erliche in dem himelriche" = vollständige Patriarchentrias); Eisler, Handschriften in Kärnten, S 53, Tf VIs; Sauer/Stummvoll, Millstätter Genesis (Faksimile), Fol 83 r; H. Voss, aaO, S 74 f, Abb 27

120 Siehe unten Anm 171

121 Siehe dazu unten z.B. Vladimir, Demetriuskathedrale, Mileševa und Asinou, Karş Kilise, Canavar Kilise.
In sehr vielen Fällen ist das Paradies zerstört, weshalb eine gute Beobachtung der Verbreitung unmöglich ist.

122 Siehe dazu unten z.B. Kastoria, Panagia Mavriotissa (Pelekanides, Kastoria, Abb 81 b, 82 b); Sopoćani (Milošević, Jüngste Gericht, Farbabb S 39)

123 James, Apocryphal NT, S 540 bzw 550; Hennecke/Schneemelcher, Apokryphen II, S 552 bzw 562

124 Hennecke/Schneemelcher, aaO, S 394

125 James, aao, S 391; Hennecke/Schneemelcher, aaO, S 332

126 James, aaO, S 509 bzw 514; Michaelis, Apokryphen, S 478 (nur Fragment von Akhmîm); Hennecke/Schneemelcher, aaO, S 476

127 Siehe oben Anm 109

128 James, aaO, S 563

129 Nach Mouriki, Unusual Representation, S 163, und einer mündlichen Auskunft von Prof. Galavaris fehlt nach wie vor eine kritische Edition.
Die Datierung schwankt zwischen dem 9. und dem 12. Jh.
Die Schrift wurde zuerst vollständig veröffentlicht durch James, Apocrypha Anecdota, S 115 ff (griechisch); eine englische Übersetzung bei Menzies, Ante-Nicene, S 169 ff.
Zur literarischen Bedeutung und zur Verbreitung: Müller, Offenbarung der Gottesmutter; Kretzenbacher, Richterengel, S 212 f
Die Bestrafung am sündigen Glied ist eindeutig fixiert in den Abschnitten X, XII, XIII, XIV, XV, XX (Einteilung nach James).
Die größte Bedeutung hat die "Wanderung der Gottesmutter durch die Höllenqualen" in Rußland erhalten, wo bereits aus dem 12. Jh. Handschriften erhalten sind. Zur russischen Fassung siehe auch Trautmann, Lesebuch, S 26 ff, eine deutsche Übersetzung nach einer geläufigen jüngeren russischen Version bei Calmann, Heiligenlegenden, S 20 ff.
Sehr einsichtig wird die russische Sonderstellung anhand einer späten russischen Handschrift mit Illustrationen in Heidelberg: Tschižewskij, Paradies und Hölle, Tf 2 - 41

130 Stylianou, Painted Churches, S 32 ff, Abb 10; die gut erhaltene Personifikation des Meeres ist keine Novität.

131 Zwei nackte Figuren sind erhalten und werden meist so interpretiert: Eine in Flammen sitzende Gestalt des reichen Prassers (verstümmelte Inschrift) und ein Seliger mit vor der Brust verschränkten Armen. Daneben eine seltene Darstellung aus der Job-Geschichte (Job im Elend und seine Frau). Ainalov, Monumentalkunst I, S 43; Lazarev, Novgoroda, S 24 f; idem, Old Russian, S 97, 246 (kurz nach 1113); idem, Malerei und Skulptur, S 58

132 Z.B. bei Lazarev, Malerei Pskows, S 248, wird behauptet, daß sich an der Westwand das traditionelle Jüngste Gericht befände. Nach der kompletten Zykluserfassung von Soboleva, Mirožskogo monastyrja, S 12 f, ist heute nichts mehr erhalten, und die jetzt darstellungsfreie Fläche an der Westwand befindet sich über einer Pfingstdarstellung, was ein verlorenes Weltgericht nicht wahrscheinlicher werden läßt. Auch die Unter-

suchungen des Princeton Index of Art ergeben nur eine vorsichtige Vermutung eines durch Restaurierung verlorenen Weltgerichts.

133 I. Grabar, Vladimir, S 39 f; Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 50; Lazarev, Wladimir-Susdaler Rus, S 279 f. Die nachweisliche Darstellung wurde in der Restaurierung von 1891 - 94 bis auf geringe Fragmente vernichtet.

134 * (Monographie) Lazarev, Freski Staroj, S 47 ff, Tf 62 - 69 (Zeichnung = Tf 68); idem, Old Russian, S 107, 249, Index-Abb 47, 48; idem, Malerei und Skulptur, S 64, 69 f; Anissimov, Peinture russe, S 162, Abb 4; Schweinfurth, Russ. Malerei, S 112, Abb 47
Im zerstörten Zentrum einst die rekonstruierbare Deesis, anschließend die Apostelreihen, darunter Reste von Auferstandenen, an der Südwand der Chor der weiblichen Heiligen.

135 * Ainalov, Monumentalkunst I, S 31 f (den fragmentierten Abraham fälschlich als Maria interpretiert), Tf 17b - auffallend viele Seelen bei Abraham; Alpatov/Brunov, Altruss. Kunst, S 253, 272, Abb 166; I. Grabar, Vladimir, S 38 f; Lazarev, Old Russian, S 76; idem, Kiewer Rus, S 132 f; Istorija ukrains'kogo I, S 315 f Farbabb 253, Abb 254 ("Chor" der Sünder); Movčan, St. Cyrill's Church, s.p., Farbabbn: "Beisitzerreihe", Himmelseinrollung

136 * Z.B. I. Grabar, Vladimir, S 35 ff und Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellungen, S 28. Vollständig umgezeichnet bei Pokrovskij, Strasnij Sud, Tf 3 - 12 (LXXV - LXXXV); siehe auch Tolstoj/Kondakov, Pamjatniki, S 61, Abb 98, 99; Lazarev, Old Russian, S 184 ff, Abb 153 ff (Fotos)

137 * (Monographien) I. Grabar, Vladimir und Plugin, Freski. Siehe außerdem Alpatov/Brunov, Altruss. Kunst, S 253 f, 422, Abb 167, 168; Filatov, Dmitievskogo sobora, S 141 ff; Galassi, Pittura di Vladîmir, S 19 ff, Abb 13 - 17; Karger, Drevnerusskaja, Tf 32 - 41; Lazarev, Mosaics of Cefalů, S 201 ff, Abb 8, 10, 12; idem, Scuola di Vladîmir-Susdal, S 10 f, Abb 9, 10; idem, Waldimir-Susdaler Rus, S 288 ff, Abb 263 - 271; idem, Old Russian, S 81 ff, Abb 59 - 70, S 244 f; idem, Storia, S 210 f, Abb 309 - 315; Muratoff, Peinture, S 123 f, Tf CLVII - CLX; Reau, Saint-Dmitrij, S 68 ff; Schweinfurth, Russ. Malerei, S 67 ff, Abb 25 - 28; Tolstoj/Kondakov, Pamjatniki, S 100 f, Abb 100
Berühmt ist die Darstellung der Apostel und der himmlischen Heerscharen, die Bilder des kleinen Gewölbes dagegen, Paradies, Zug der seligen Frauen und Auferstehung der Toten, werden seltener beachtet.
Der Originalbestand ist vergleichsweise schlecht erhalten - die gesamte

originale Maloberfläche ist verloren - und mit den großformatigen Farbtafeln bei Plugin, Freski gut zu studieren; dort auch eine Reihe von Aufnahmen des'restaurierten'Zustandes im Anhang.

138 Z.B. Volbach/Lafontaine, Byzanz, Abb 310

139 (Bild-Monographie) Mjasoedov, Freski, Tf LXVII - LXXVII.
* Ebersolt, Fresques byzantines, S 48 ff, Tf V; Pokrovskij, Stenn'ija rospisi, S 183 ff, Tf V, VII; Tolstoj/Kondakov, Pamjatniki, S 142 f, Abb 180 - 184; Wulff, Byz. Kunst II, S 586, Abb 504 (nach Pokrovskij, Stenn'ija rospisi, Tf 5) (Alle nach Aquarellkopien).
Baumgärtner, Byz, Weltgerichtsdarstellung, S 27 f; Karger, Drevnerrusskaja, Tf 70 - 75; Lazarev, Old Russian, S 116 f, 127 f, 251, Abb 104, 105; idem, Malerei und Skulptur, S 78 f, Abb 60 mit Interpretationsfehlern (Die Personifikation der Erde wird als "Apokalyptische Hure", der Antichrist in Satans Schoß als "Judas" bezeichnet); Mur'janov, Etjudy, S 204 ff; Schweinfurth, Russ. Malerei, S 88 f, fehlerhaftes Schema nach Pokrovskij (Stranij Sud, S 307) S 91, Abb 44

140 Nach Lazarev, Old Russian, S 127 f, Abb 104

141 Die Darstellung des symmetrischen großen Fressers erinnert sowohl durch den Throncharakter, als auch durch die Köpfe an die Faldistorien, die mittelalterlichen faltbaren Reisethrone. Diese Faltstühle waren in der Regel mit Tierköpfen an den Holzenden zu Seiten des Sitzleders geschmückt und stehen auf Tiertatzen. Sie lassen sich bis in die Zeit um 1100 zurückverfolgen: Siehe z.B. Kohlhausen, Kunsthandwerk I, Tf 128; Kreisel, Möbel I, S 12 ff, Tf I, Abb 6, 7

142 Roosval, Kirchen Gotlands, S 100, hat bereits den byzantinischen Einfluß erkannt. Erstmals vollständig bearbeitet bei Cutler, Byzantine Tradition of Gotland, S 257 ff, insb S 262 ff, Abb 20, 21

143 Siehe oben Anm 23

144 Amiranašili, Istorija I, S 193; Gaprindašvili, Peščernyj, Abb 52, 53, 66; idem, Vardizia, S 22 f, Tf 127, 130.
Im zweiten Tetraevangeliar von Djruchi (Iruci), fol 66 v, E. 12. Jh. (Handschriftenintitut der Akademie der Wissenschaften der Georgischen SSR, Ms Nr H 1667 : Baumstark, Miniaturenfolge, S 142; Gillen, Ikonographische Studien, S 39; Amiranašvili, Miniatjura, Abb 47) finden wir ein einfaches Weltgericht, das mehrere Elemente des byzantinischen Weltgerichts kennt, in dem Kompilation und Anordnung aber eigenständig sind.

Die Eigenwilligkeiten beruhen wohl teilweise auf dem mangelnden Verständnis für die theologische Konzeption des byzantinischen Weltgerichts. (Dem von Engeln flankierten Zentralmotiv der Deesis mit einem Majestas (!)-Christus sind keine Beisitzer hinzugefügt, die Hetoimasia mit den Leidenswerkzeugen ist ohne Buch dargestellt. Eine verehrte Maria orans und Dismas sind links und rechts von einem engbrüstigen Petrus dargestellt, alle in verschieden breiten und verschieden hohen Arkaden. Ein Strafengel treibt Verdammte in ein Feuermeer, das von keinem Feuerstrom gespeist wird. Die Seelenwägung mit großen Rollenbündeln ist durch drei Teufelchen bereichert. Alle übrigen bekannten Motive fehlen).
Eine ähnliche Teilredaktion muß auch für zwei weitere georgische, uns aber nicht näher bekannte Handschriften gelten: Gillen, Ikonographische Studien, S 39 (Matthäus-Evangelium von Iruci, 12. Jh., fol 67 r ; Evangeliar von Gelati = vermutlich Ms Nr A 908 des Handschrifteninstitutes der Akademia der Wissenschaften der Georgischen SSR, 11./12. Jh.)

145 Gaprindašvili, Vardizia, Tf 132. Das von Engeln getragene Kreuzmedaillon finden wir in der georgischen Kunst öfters, so z.B. E. 6. Jh. Dšvari-Kreuzkirche bei Mzchet; A. 11. Jh. Grabkirche von Kachi, Steinrelief (siehe Tompos/Gink, Georgien, Abb 16 bzw 53) und ist auch in der kappadokischen Kunst nicht unbekannt. Zur Stellung in der georgischen Kunst siehe auch Gaprindašili, aaO, S 22

146 Siehe oben Anm 101. Die Einflußnahme des apokalypsenfreundlichen Kappadokien könnte eine Erklärung für die Darstellung der 24 Ältesten anstelle der Apostel sein. Eine weiter, uns wichtig erscheinende Erklärung dürfte aber auch in der von DerNersessian, Armenian manuscripts, S 20 f, beobachteten Nebentradition der Isolierung der Deesis vorliegen, die wir sowohl in armenischen, als auch in georgischen Denkmälern nachweisen können, siehe oben Anm 144

147 Siehe oben Anm 27

148 Siehe oben Anm 25

149 Siehe oben Anm 17

150 Die Darstellung der verehrten Hetoimasia mit Arma Christi und Taube war bisher nur in separaten Darstellungen zu finden, wie Vat. gr. 752, fol 349 v und 482 r (Wiederholung ohne Taube); siehe oben Anm 15

151 ** In den Apokryphen finden wir eine Reihe von Höllenschilderungen mit teilweise sehr drastischen und ausgesprochen realistischen Strafen. Aller-

dings gehen die meisten Schilderungen, die in ihrer Drastik durchaus primitivem Rechtsempfinden entsprechen, kaum mit bildmäßig wirksamen Motiven zusammen. Reichhaltige Höllenschilderungen finden wir im Bartholomäus-Evangelium (Fragen des Bartholomäus) 37 ff, in der Petrus-Apokalypse Äth. 7 ff bzw Akhmîm 22 ff und, davon abhängig, in den Schilderungen der Thomas-Akten 55 ff, sowie im zweiten Sibyllischen Orakel (Christliche Sibyllen, II. Buch) 252 ff und in der Paulus-Apokalypse 31 ff; siehe James, Apocryphal NT, S 176 f, 390 f, 508 f, 514 ff, 523 f, 542 ff; Hennecke/Schneemelcher, Apokryphen I, S 368 f; Apokryphen II, S 331 f, 475 ff, 507 f, 554 ff.
Vereinzelt kann dabei schon das Prinzip der Bestrafung am sündigen Glied festgestellt werden, aber erst in der sogenannten "Marienapokalypse", die im ostkirchlichen Bereich von keiner literarischen Schöpfung in ihrem Reichtum an Höllenstrafen übertroffen wird, kommt dieses Strafprinzip in mehreren Abschnitten voll zur Geltung; siehe oben Anm 129.
Auffallend ist bei allen die Häufigkeit bzw die Strenge der Strafen für "Sexuelle Vergehen", die parallel zum Eindringen kirchlicher Moral in die byzantinische Rechtsprechung verständlich wird und die klerikale Unduldsamkeit jeglicher Freizügigkeit demonstriert, siehe Hunger, Mitte, S 143 ff, insb 155 ff.

152 Siehe oben Anm 12

153 Klaus Wessel (Barlaam und Joasaph) in: RBK I, Sp 502 f

154 Ostrogorsky, Geschichte, S 358 ff

155 um 1215/20; Lazarev, Storia, S 313; Marr, Ani leider unergiebig

156 Achtala: Amiranašvili, Istorija I, S 191
Ikvi: nach Lazarev, Storia, S 221 und Tolmačevskaja, Freski, S 10 f, 2.H.12. Jh.; soll aber nach Šmerling, Kupol'nyj, S 163 ff, 1222 - 1225 datiert werden. Keine Einzelheiten beschrieben.
Lekhne: Tolmačevskaja, Dekorativnoe, S 20, 24
Timotesubani: Tolmačevskaja, Freski, S 13 f

157 1292 - 1300; die durch Übermalungen beeinträchtigten Fresken wurden im zweiten Weltkrieg größtenteils zerstört.
Ainalov, Monumentalkunst I, S 51 ff; Lazarev, Old Russian, S 131 f; die Monographie von Filimonov (1859) war uns nicht zugänglich.

158 Siehe oben Anm 21

159 Petkovič, Peinture serbe II, S 7; Millet, Peinture I, Tf 91,1; Mandič, Muttergotteskirche, S 11; Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei, Abb 75, 76, Plan 11; Durič, Byz. Fresken, S 43

160 Siehe unten Prizren, Gračanica, sowie auch Dečani

161 Durič, aaO, S 47 ff insb 49 f, 250 f; Hamann-MacLean, Grundlegung, S 329 f; Hamann-MacLean/Hallensleben, aaO, Abb 92 - 98; Petkovič, aaO, S 13; Radojčič, Mileševa (Monographie), Tf XLII - XLIX, Umzeichnung S 84 f; idem, Mileševske freske (Monographie des Esonarthex), S 69 ff, Tf LVI - LXX; idem, Geschichte, S 38 f

162 Pseudo-Ephraem: Rede von der zweiten Ankunft unseres Herrn (15): Zingerle, Ausgewählte Schriften, S 109 f; Milošević, Jüngste Gericht, S 43 f

163 Bei Darstellungen des verschlossenen irdischen Paradieses ist eine Wiedergabe des bewaffneten Wächtercherubs am Paradiesestor schon länger bekannt. Bereits in der berühmten Pariser Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz, Bibl. Nat., Ms gr 510, zw. 867 u 886, finden wir auf fol 52 v nach der Darstellung des irdischen Paradieses, des Sündenfalls und der Vertreibung der Ureltern aus dem Paradies einen sechsflügligen Cherub mit Händen und Füßen, der in der Linken eine Lanze hält (Omont, Manuscits grecs, Tf XXIV).
Auch die Paradiesdarstellung in den Homilien des Jakobus Kokkinobaphos, Rom, Bibl. Apostolica Vaticana Cod. gr. 1162,bzw Paris, Bibl. Nat., Ms. gr. 1208, Anf. 12. Jh., fol 36 r, kennt einen mit einer Lanze (in der Rechten) bewaffneten Cherub, allerdings mit nur zwei Flügeln (Stornajolo, Omilie di Giacomo, Tf 13; Grabar, Peinture, Tf S 180).
Wie auch in anderen Fällen, wird hier ein außerhalb des Weltgerichts entstandenes Motiv bzw Detail in die Kompilation aufgenommen, hier die nachträgliche Bereicherung durch die Bewaffnung des Cherubs. Auch das Grundmotiv des Paradiestores ist älter als seine Verwendung im Weltgericht, wo es erst seit der Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki nachweisbar ist.

164 Durič, Sopoćani, Umzeichnung S 133; idem, Byz. Fresken, S 56, 253 ff; Mandič, Sopoćani, Tf 68; Millet, Peinture II, Tf 21, 24,1; Petkovič, Peinture serbe, S 14, Tf XX

165 Mijović, Personnification, S 239 ff; die Interpretation ist nicht ganz überzeugend, die Rückführung der schlangenumwundenen Gestalten auf antike Vorbilder, S 246 ff, erscheint dagegen einleuchtend.

166 An der Südwand des Nordschiffes sind nur noch Teile des Feuerstromes mit Strafengeln und Verdammten erkennbar. Die lange Zeit für älter gehaltenen Fresken (1095) waren in der Literatur umstritten, bis die gesamte Ausmalung für ein einheitliches Datum - 1271 - gesichert werden konnte.
Koco/Milkóvić-Pepek, Manastir (Monographie), S 76 f, Abb 92; Miloševič, Jüngste Gericht, S 37. Zum Datierungsstreit: Durić, Byz. Fresken, S 20 f, 239; Hamann-MacLean, Grundlegung, S 292; Talbot Rice, Byz. Malerei, S 213 n 20

167 Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre, S 93 ff, Schema nach S 121, Tf 39 b - 47 (2. V. 13. Jh); Mouriki, Unusual Representation, S 168 (um 1233/34)

168 Chatzidakes, Aspects de la peinture, S 66 f, Abb 10; Mouriki, aaO, S 145 ff, Tf 70 - 93

169 Mouriki, aaO, S 153 f; Mpoura/Kalogeropoulou/Andreadi, Eklisies, S 361 f, Abb 335 (unbedeutendes Detail)

170 Siehe oben Anm 128 f

171 Jerpanion, Eglises rupestres II, S 12 ff, Album III, Tf 145, 146 (Zeichnungen) ergänzt durch ein Foto aus dem Archiv von Prof. Restle; Kostof, Caves, S 275; Rott, Denkmäler, S 246

171 Jerphanion, aaO, S 13 und der Index of Christian Art, Quarche Kilise, geben Seelen bzw Seelengeleit an. Die Interpretation des Verfassers nur durch Restle, Wandmalerei III, LI, Schema F, gestützt.

173 Aus der Mitte des 13. Jh. (1251) haben wir in einer armenischen Handschrift ("Manuskript der drei Maler", Eriwan, Matenadaran Nr 3033) eine isolierte Darstellung der drei Patriarchen als Büsten mit je drei bzw zwei Seelen im Schoß: Durnowo/DerNersessian, Armenische Miniaturen, Tf S 110; Talbot Rice, Byzantine Era, Abb 142

174 Lafontaine, Nouvelles Notes, S 135

175 Timios Stavros, siehe oben Anm 92.
Südkirche der Çanavar Kilise (Wolfskirche) bei SöganlI, in der jüngeren Literatur durchwegs als spät- oder postbyzantinisch bezeichnet: Jerphanion, Eglises rupestres II, S 364 ff, Album III, Tf 207-2, 208-1-2 (die Frühdatierung um 1060, S 365, ist unhaltbar); Kostof, Caves, S 276;

Lafontaine, Besprechung Thierry, S 134; Restle, Wandmalerei III, XLIX, Abb 465; Rott, Denkmäler, S 144.
Auffallend ist das alte, in Kappadokien durchwegs gebräuchliche Motiv des Pantokratormedaillons anstelle des Richters. Daneben kann man noch die vollständige Patriarchentrias erwähnen; alle Erzväter tragen mehrere Seelen in ihrem Schoß.

176 Siehe oben Anm 20

177 Weitzmann, Icon Painting, S 59, Abb 15, vertritt die These, daß Änderungen, wie die Auftrennung von Deesis und Apostelreihen, unter westlichem Einfluß entstanden sind. DerNersessian, Armenia manuscripts, S 20 f (Tf 56 - Abb 80) lehnt diese These unter Hinweis auf alte Traditionen in Armenien ab; siehe dazu auch oben Anm 144, 146; bei ihr auch die vollständige Bibliographie, S 11. Gute Farbabbildungen bei DerNersessian, Miniatures Ciliciennes, Abb 12; idem, L'art arménien, S 135 f, Tf 92

178 DerNersessian, L'art arménien, S 136, Farbtf 93 (Eriwan, Matenadaran, Nr 10 675)

179 Siehe oben Anm 18 und 10

180 Es dürfte sich um eine eigene Entwicklung handeln, der mögliche Konnex mit Italien darf aber nicht übersehen werden, siehe unten Anm 195.

181 Das Motiv der Verdammten, die von einem Teufel mit einer um sie geschlungenen oder um ihre Hälse gelegten Kette in die Hölle gezogen werden (Kettenzugmotiv), ist vor allem in Deutschland und Frankreich sehr geläufig. Es gehört aber schon zu den westlichen Urmotiven, siehe Kapitel III, Abschnitt 1 C.
Der Beutel der Habsucht ist seit dem Eintreten in die Weltgerichtsikonographie (z.B. Moissac, Conques, Kapitel III, Anm 90, 102) ebenfalls ein Standardmotiv in westlichen Darstellungen.
Auch das Prinzip des Seelengeleits gehört zu den westlichen Urmotiven, Müstair, Londoner Elfenbein, siehe Kapitel III, Anm 9, 12.

182 Vatikantafel, S. Cecilia in Trastevere, Brindisi, Angers, sowie auch Donnaregina; siehe Kapitel IV, Anm 47, 48, 91, 126, 149, sowie Kapitel I, Anm 1, 2

183 Nach Radojčić, Geschichte, S 58, "löst sich unter König Milutin die frühe monumentale Komposition in endlose Beschreibungen auf". Dabei ist aber zu beachten, daß das byzantinische Weltgericht von der Kon-

zeption her bereits antimonumental und erzählerisch ist, d.h. in Serbien wurde gerade im Sinne der frühen Kompilation fortgefahren.

184 Die früher übliche Datierung 1306/07, z.B. Radojčić, Geschichte, S 61, inzwischen abgelöst durch die Datierung 1310/13.
Miloševič, Jüngste Gericht, Abb S 19, 51, 58; Durič, Byz. Fresken, S 68, 259 f, Umzeichnung C; Hamann-MacLean, Bilderwelt, S 12, Abb 13, 14, 18, 22, 27 (Details aus dem Gericht); Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei, Plan 23; Panič/Babič, Bogorodiča Ljeviška (Monographie), Abb 26, 27, Tf XLIV - XLVIII, Umzeichnung S 138

185 ** Filatov, Istorii techniki, S 75 ff; Jamščikov, Pskov Art Treasures, Farb-Tf 41, 42; Lazarev, Malerei Pskows, S 250; idem, Old Russian, S 136 f, S 255; idem, Snetogorskie Rospisi, S 97 ff

186 Chatzidakes, Rapports, S 137, Tf 13 a; Papadopoulos, Wandmalereien, S 68 f

187 Dem klassischen Ungeheuer mit dem Flossenschwanz ist ein zweiter Kopf angefügt, um eine Quasi-Symmetrie zu erreichen.

188 ** Durič, aaO, S 72 f (um 1320); Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei, Plan 34; Millet, Dalmatique, Tf III-2; Miloševič, Jüngste Gericht, S 67; idem, Gračanica, S 19; Petkovič, Peinture serbe I, Tf 60
Da die Darstellung nur sehr fragmentarisch publiziert ist, wurde die Ikonographie vom Verfasser nach dem Original und eigenen Aufnahmen beschrieben.

189 Mijovič, Personnification de la mer, S 208 ff, Tf LXXI - LXXVI

190 Es lassen sich wenigstens drei verschiedene Hände unterscheiden, die auch in der Farbgebung voneinander abweichen.

191 Siehe oben Anm 22

192 Wie bereits zu sehen war, kennen die kappadokischen und armenischen Denkmäler bevorzugt die Majestas anstelle des Richters.

193 Durič, aaO, S 79 f; Mijovič, Dečani, Tf 32 - 41; Millet, Dalmatique, Tf IV, V-2; Miloševič, aaO, S 26, 33, 55 f; Petkovič, Peinture serbe I, Tf 88c, 90b, 91a, 108b; Petkovič/Boskovič, Dečani, Tf LXXXIX, CXXX, CCLIX-2, CCLXXII-1, CCLXXIII, CCLXXV-1, CCLXXVI, CCLXXVIII, CCLXXIX, CCLXXX; Radojčić, Geschichte, S 78 f mit Schema (II) der Westwand

194 In einem byzantinischen Weltgericht im engeren Sinn ist dies aus theologischen Gründen ein arger Verstoß gegen die Tradition, siehe Weitzmann, Icon Painting, S 58.

195 Gerade in Dečani, dessen Architektur eindeutig westlich beeinflußt ist, mag dieser unzweifelhaft italienische Einfluß nicht verwundern. Seit Farfa, Torcello und Parma, siehe Kapitel IV, Anm 19, 28, 31, ist der Wechsel eine typische Erscheinung.

196 Durić, Hl. Sophie, S 12; idem, Byz. Fresken, S 98; Petković, Peinture serbe II, S 35; Radojčić, Geschichte, S 86

197 Durić, Byz. Fresken, S 107. In dem bekannten Aufbau waren auch die drei Erzväter wieder untergebracht.

198 Filov, Miniatures, Tf 58 (vollständiges SW-Faksimile); Shivkova, Tetraevangeliar, Abb 155, Tf 22 (Monographie mit Bibliographie und Teilfaksimile in Farbe).
Boschkov, Bulgarische Malerei, S 89 ff, Abb 81, Grabar, Mittelalterliche Kunst, S 85 und Lazarev, Storia, S 395 bezeugen die Abhängigkeit vom Parisinus graecus 74.
Möglicherweise besaß die Handschrift ursprünglich auch eine Kopie von fol 51 v, die herausgetrennt wurde, siehe Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 26

199 Siehe oben Anm 43

200 Der Zar wird innerhalb der Handschrift außer im Weltgericht mehrere Male dargestellt: Im großen Familienbild fol 2v/3r und zusammen mit den Evangelisten Matthäus (fol 86v), Markus (fol 134v), Lukas (fol 212v) und Johannes (fol 272v). Siehe Boschkov, aaO, Abb 80 (fol 3r), 78, 84, 82, 83; Filov, aaO, Tf 1, 2, 41, 66, 102, 134; Shivkova, aaO, Tf VI-VII, (Mt auf den Tafeln nicht abgebildet), IV, XLVIII, V

201 Auftraggeber bzw Stifter sind selten und dann zurückhaltend dargestellt, siehe z.B.: Neredica, nachträglich 1246 das Stifterbild des Fürsten Jaroslav von Novgorod links von der Weltgerichtsdarstellung angefügt: z.B. Ainalov, Monumentalkunst I, Tf 29; Lazarev, Old Russian, Abb 108, Index-Abb 57; Mjasoedov, Freski, Tf LVI-1; in Schweinfurths Schema, Russ. Malerei, S 91 an falscher Stelle als Nr 18 ausgewiesen, tatsächlich links daneben.
In Prizren und Gračanica ist der Stifter König Milutin mit seiner Gemahlin Simonis nur in der Nähe des Weltgerichts zu finden (Simonis in

Prizren nur vermutet, da Fresko verstümmelt).
In Asinou findet man im Randbereich des Weltgerichts die Mönche Theophilos und Germanos.

202 Tolmačevskaja, Freski, S 20, Abb 33; idem, Dekorativnoe, S 53; Amiranašvili, Istorija gruzinskago I, S 247, Tf 161; idem, Istorija gruzinskogo, S 281, Tf 172

203 Siehe oben Anm 29

204 Musicescu/Ionescu, Hofkirche, S 11 f; Tafrali, Fresques, S 120; idem Monuments byzantins, S 50, S 189 ff, 212

205 Beat Brenk (Weltgericht) in LCI IV, Sp 522; Garidis, Période postbyzantine, S 143 ff; Milošević, Jüngste Gericht, S 59 ff

206 z.B. Balş/Nicolescu, Moldovita, Abb 34; Ştefănescu, Peinture religieuse, Tf LI-2

207 z.B. Musicescu/Berza, Sucevita, S 98 ff, Abb 82 - 86

208 z.B. Comarnescu, Voronet, Tf 31 - 90; Ştefănescu, aaO, Tf LXIV-1.
Weitere Fresken in Probota, Humor, Rasca und Golia siehe z.B. Ştefănescu, aaO, Tf XXXIX, XL, XLII-1, XCV-1; idem, Nouvelles recherches, Tf 56-1

209 Die Ausmalung der Klosterkirche Morača von 1252 ging nach 1504 größtenteils zugrunde. Bei der Erneuerung von 1574 ging man auch bei der Wiederherstellung des Gerichtsfreskos eher von einer Darstellung des 13. Jh. aus, als von einer zeitgenössischen des südosteuropäischen Raumes; allerdings verraten auch hier Einzelheiten neben dem Stil die jüngere Entstehung.

210 Siehe oben Anm 93 ff

211 Siehe insb Skrobucha, Ikonographie und seine Liste russischer Gerichtsikonen. Bei seinen allgemeinen Aussagen zur Ikonographie muß vorsichtig beachtet werden, daß Skrobucha das ältere Material nicht gut zu kennen scheint.

212 Istorija ukrains'kogo II, S 323, Farbabb 223

**

213 Die Versuche von Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 16 ff, 57 ff und Christe, Vision de Matthieu, S 67 f, die Sockelreliefs des

Theodosius-Obelisken in Konstantinopel nach Ideen von Grabar (L'empereur) als ikonographische Vorläufer der Tribunalkonfiguration darzustellen, halten wir für wenig überzeugend.
Besser ist die Vorstellung des Motivs in Miniaturen des Mailänder Ilias-Fragments vorbereitet, vor allem, wie Christe, aaO, S 69 f, Tf 36 (Abb 118 - 120) zeigt, in den Miniaturen I - III. Siehe dazu auch Ilias Ambrosiana, Miniatur I - III, sowie ähnliche IX, XXXI und Bianchi-Bandinelli, Iliad, S 53 f, Abb 37 - 39, S 57, Abb 45, S 69 f, Abb 67 mit den auch von Christe verwendeten, beschönigenden,aber deutlicheren Stichen von de Mai, nach: Homeri et Vergilii Picturae Antiquae, Roma 1835.

214 In den sogenannten "Terme di Nettuno" in Ostia Antica sind auf den erhaltenen Fußbodenmosaiken (E. 2./A. 3. Jh.) Seemonstren dargestellt, die wie direkte Vorfahren des satanischen Reittieres, aber auch wie die ersten Träger der Personifikationen wirken: L'Orange/Nordhagen, Mosaik, Tf 17

215 Brandon, Judgement of the Dead, S 6 ff

216 In den bereits für das Motiv des bewaffneten Cherubs am Paradiestor wichtigen Homilien des Gregor von Nazians, Parisinus graecus 510, findet man auf fol 149 r eine Illustration des Lazarus-Gleichnisses. Die Aufnahme der Seele Lazarus' in Abrahams Schoß ist hier ebenso vorgegeben, wie der Durstgestus des reichen Prassers: Omont, Manuscrits grecs, Tf XXXIV.

217 Bereits im 10. Jh. fanden wir in einer georgischen Kirche, in Işhan, isolierte Personifikationen von Sonne und Mond; N.e.M. Thierry, Géorgie méridionale, S 88 ff, Abb 16 ff. Der Westen fügt sie aber in Denkmälern der Reichenau und der französischen Plastik des 12. Jh. zuerst in das Weltgericht ein.

218 Antike Darstellungen mit Tuchhalo sind häufig. In den bereits erwähnten Neptunsthermen von Ostia, siehe Anm 214, trägt z.B. Neptun einen solchen. Man findet dieses, wohl ursprünglich hellenistische, Motiv auch in der pompejanischen Wandmalerei, z.B. Curtius, Wandmalerei, Abb 127, 129, 176, Tf V, und auf römischen Sarkophagen (Endymion-S., Rom/ Aktaeon-S., Paris; Weitzmann, Geistige Grundlagen, Abb 1, 36), sowie anderen vorbildhaften Werken der römischen Antike (Weitzmann, Greek Mythology, Abb 248, 249; in dieser Publikation werden auch andere wichtige Antiken-Muster vorgeführt).
Neben anderen Motiven sind Personifikationen und auch der Tuchhalo in der"Makedonischen Renaissance" übernommen worden. So findet man im sog.

Pariser Psalter aus dem 9. Jh., Parisinus graecus 139, auf den Folios 1v, 7v, 136v, 419v, 422v, 435v und 446v Personifikationen; Buchthal, Paris Psalter, Tf I, VII, VIII, IX, X, XIII, XIV. Auf Folio 419 v erscheinen in der Darstellung des Durchzuges durch das Rote Meer sowohl eine Verkörperung des Meeres (mit dem Ruder !), als auch eine der Nacht mit einem Tuchhalo; siehe auch Grabar, Peinture, Farbtf S 169. Auch auf dem Veroli-Kästchen in London, 10./11. Jh., ist der Tuchhalo zu finden: Weitzmann, Greek Mythology, Abb 246; Talbot Rice, Byz. Kunst, Abb 402.
Der Istanbuler Oktateuch, Topkapi Bibliothek, Cod. 8, A. 12. Jh., kennt auf fol 197 v in der Szene mit dem Durchzug durch das Rote Meer wie der Pariser Psalter die Personifikationen des Meeres und der Nacht mit dem Halo: Talbot Rice, Kunst aus Byzanz, Tf XXI.
Der Weg des Halos in das Weltgericht zu den früher übernommenen Personifikationen ist damit vorgezeichnet.

219 Christe, Vision de Matthieu, S 68, Tf 33, Abb 111; Venturi, Storia II, S 592 ff, Abb 422; siehe insbesonders oben Anm 37.
In der Literatur werden Datierungs- und Stilfragen vorrangig behandelt.

220 Brenk, Tradition, S 84 ff

221 Jónsdóttir, 11th Century, S 21 f
*

222 Auf die stilistischen Argumente können wir hier nicht eingehen.

223 Siehe Weitzmann, Icon Painting

224 Die Vierzahl der Tierköpfe paßt aber ausgezeichnet zur Thronsymbolik der Faldistorien, siehe oben Anm 141

225 Zu den erhaltenen "Import"-Exemplaren siehe vor allem Falke, Elfenbeinhörner I, II und Kühnel, Sarazenische Olifante, S 52 ff, Tf XLIV ff

226 Siehe z.B. Brenk, Tradition, Abb 45 ff. Der Stellenwert dieses Instruments war außerordentlich hoch. Der Oliphant wurde in konkreten Einzelfällen früh mit der Rolandsage in Verbindung gebracht, siehe z.B. die Sog. Rolandshörner im Schatz des St. Veits-Domes in Prag aus dem Besitz Karls IV. (Buchner, Musikinstrumente, Tf 88 - 91). Zur allgemeinen Verwendung und zum sozialen Stellenwert siehe auch Kühnel, aaO, S 6 ff.

227 Zur Tradition der Heeres- und Zeremonialinstrumente 'bucina = boukina'
* und 'tuba = touba', siehe Baines, Brass Instruments, S 57 ff, 67 ff.

Die einzige uns bekannte kritische Untersuchung von Signalinstrumenten des frühen und hohen Mittelalters, unter besonderer Berücksichtigung der Bildüberlieferung, Buhle, Blasinstrumente, S 12 ff, kann in den Klassifizierungen der Tafelabbildungen nicht ganz überzeugen. Die Definition wird allerdings auch durch originale Beischriften der Miniaturen erschwert. So sind Instrumente, die man ihrer Form nach als Heerhörner bezeichnen würde, mit dem Begriff der Tuba verbunden, siehe Baines, aaO, Fig 9. Die Begriffsdivergenz zwischen Wort und Bild erschwert gerade auf diesem Gebiet die Untersuchungen sehr.

228 Die Vatikan-Handschrift gr. 752 besitzt unter den vielen Darstellungen mit Gerichtsmotiven, siehe oben Anm 15, auch eine recht eigenwillige Zusammenstellung auf fol 42 (DeWald, aaO, Tf XIX): Zwischen der obersten Reihe mit dem erhöhten Christus und einer Reihe mit den Paradieseskürzeln Paradiestor und Abrahams Schoß sind lediglich zwei Heiligenchöre mit den Heiligen Basilius und Johannes Chrysostomos an der Spitze dargestellt. Da die beiden Heiligen aber nicht zur eigentlichen Gerichtsikonographie gehören, und da unterhalb der Paradiesreihe zwei weitere Heiligengruppen mit Märtyrern und Aposteln zu finden sind, kann kein echter Vergleich gezogen werden.

Ergänzungen zu den Anmerkungen des Kapitels II:

2' In der 1979 in Sigmaringen erschienenen Publikation von Josef und Konrad Hecht, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, findet man unter den Exkursen zwei abgeschlossene Aufsätze zum Problemkreis der Weltgerichtsdarstellung: "Die frühen eschatologischen Zeremonialbilder des Bodenseegebietes", S 307 ff, und "Zur Genesis des Weltgerichtsbildes", S 323 ff.
Letztgenannter, scharfsinniger Exkurs ist vorrangig eine sehr kritische Auseinandersetzung mit der Theorie Paeselers von einem angeblichen "Bodenseetypus" innerhalb der Weltgerichtsikonographie. Da die Manuskripte der obengenannten Publikation teilweise bereits vor Jahrzehnten begonnen worden waren, fehlten den Autoren etliche Kenntnisse über entlegene oder erst in jüngerer Zeit publizierter Denkmäler; so fehlt z.B. Müstair. Die Beurteilung östlicher Beispiele ist, wahrscheinlich wegen mangelnder Materialkenntnis, zu negativ. Für den westlichen TYPUS wird eine größere Beweglichkeit postuliert, als nachweisbar ist. Der kritische und distanzierte Standpunkt der Beurteilung verdient dennoch Anerkennung.

16' Siehe auch: Ann Wharton Epstein, Middle Byzantine Churches of Kastoria, in: ARTBull 62, 1980; die Autorin, die grundsätzlich zu frühen Datierungen zu neigen scheint, siehe unten 17', schlägt ("with assurance") E. 9. oder Anf 10. Jh vor (S 190).

17' Neuerdings wird wieder eine Datierung gegen Ende des 11. Jahrhunderts vorgeschlagen:
Ann Wharton Epstein, Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications, with an Appendix an the Frescoes of the Mavriotissa Monastery, in: ARTBull 62, S 190 ff, insb S 202 ff, Abb 29; dieselbe, Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade, in: Gesta XXI, 1982, S 21 ff, insb S 24, Abb 6, 11, 13.
Die Umdatierung der Narthex-Fresken wird vor allem damit begründet, daß der Malputz des rechts unter dem Zentrum der Gerichtsdarstellung liegenden Freskos der Taufe Christi über dem des Gerichtsfreskos aufgetragen sei. Die Datierung dieses Tauffreskos wird mit ca. 1170/80 angesetzt, was nicht grundsätzlich im Widerspruch zur älteren Literatur steht. Die Datierung der Naos-Fresken bleibt hier unberührt.
Es scheint der Autorin aber nicht aufgefallen zu sein, daß die vermeintliche Überlappung des Gerichtsfreskos in keiner Weise den inhaltlichen Bestand beeinträchtigt. Sowohl links über den heute nicht mehr

eindeutig identifizierbaren heiligen Königen, als auch rechts über dem Taufbild, nimmt die Komposition des Weltgerichts auf die "späteren" Bildfelder Rücksicht. Die Verehrung der Hetoimasia durch Adam und Eva ist als hervorgehobenes Motiv herabgezogen, der "Rest" der Darstellung ist dagegen nicht beschnitten. Es ist aber sehr unwahrscheinlich, daß ein Freskant des 11. Jahrhunderts auf künftige Pläne einer Ausmalung des ausgehenden 12. Jahrhunderts Rücksicht nimmt. Vielmehr erscheint es naheliegend, daß eine umfaßende Planung zur Ausmalung des Narthex im ausgehenden 12. oder beginnenden 13. Jahrhundert vorlag, die Ausführung einzelner Partieen aber verschiedenen Malern übertragen wurde.
Ein weiterer jüngerer Datierungsvorschlag von Stylianos Pelekanides (siehe Artikel Kastoria in: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst III, Sp 1216 f) wäre eher akzeptierbar, wenn auch nicht überzeugend nachvollziehbar. Pelekanides will das Weltgericht auf die ersten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts verweisen, die Taufe entsprechen in die Mitte des 12. Jh.
Die Datierungsfrage ist aber von Bedeutung für die unten im Text zitierten "neuen" Motive der Höllenstrafen. Bei einer Datierung der Fresken in das 11. Jh würden sie ungewöhnlich früh auftreten und singulär zum restlichen Denkmälerbestand erscheinen. Eine Datierung in das späte 12. Jh oder gar in das erste Drittel des 13. Jh käme der nachvollziehbaren Motivgeschichte dagegen wesentlich näher. Siehe dazu unten Anm 151.

23' Siehe auch: Elka Bakalova, Bačkovskata Kostnica, Sofija 1977, insb S 145 ff. Die geringe Qualität der zahlreichen Abbildungen mindert den Wert der Publikation. Die vorgeschlagene Datierung in die zweite Hälfte des 12. Jh geht aber mit der bekannten westlichen Forschung konform.

76' Zur "Ostenttatio Vulnerum" innerhalb der Gerichtsdarstellung siehe auch: Erwin Panofsky, Imago Pietatis, in: Festschrift Friedländer, Leipzig 1927, S 307 f.

77' Nach Hans-Georg Beck, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München 1956, S 591 f, entstand der Arethas-Kommentar erst in Kaisaraia.
Auf einen Einwand von Marcell Restle sei noch hingewiesen: Es gab auch in anderen Bereichen des byzantinischen Reiches verbreitete Apokalypsen-Kommentare, z.B. von Oikumenios von Trikkala. Da aber für die vorliegende Arbeit eine Untersuchung in dieser Richtung nur nebensächlicher Natur ist, läßt der Verfasser diese Frage offen.

134' Siehe auch: V.N. Lazarev, Drevnerusskie mozaiki i freski 11. - 15. vv., Moskva 1973, Tf 214, 215.

135' Siehe auch: I.P. Dorofienko - P.Ja. Red'ko, Raskrytie fresok XII v.v. Kirillovkoj cerkvi Kieva, in: Drevnerusskoe iskusstvo 11, 1980, insb S 50 (Datierung unbestimmt, 2. H. 12. Jh)

136' Siehe auch: V.N. Lazarev, aaO (134'), Tf 398 - 425.

137' Siehe auch: V.N. Lazarev, O metode sotrudnicestv vizantijskih i russkih masterov, in: Rasskaja srednevekovaja živopis'. Moskva 1970, S 141 ff; idem, aaO (134'), Tf 157 - 171.

139' Siehe auch: V.N. Lazarev, aaO (134'), Tf 264 - 268.

151' Wie oben unter 17' angemerkt wurde, ist eine Frühdatierung der Fresken der Mavriotissa aufgetaucht, die erneut zur Frage führen muß, wann die apokryph vorformulierten Bildvorstellungen von detaillierten Strafen am sündigen Glied aufkamen, bzw im eigentlichen Sinn Verbreitung fanden. Eine regelrechte Datierung für die "Marienapokalypse" ist noch ausstehend, siehe Anm 129. Dem Verfasser erscheint eine allgemeine Verbreitung im 12. Jh wahrscheinlich, insbesonders wegen des Auftretens der russischen Variante. Da, wie so oft, eine gewisse Zeitverzögerung bis zur bildlichen Umgestaltung durchaus normal wäre, könnte so ein nachweisbares Auftreten entsprechender Darstellungen in der Zeit um 1200 als entsprechende Konsequenz betrachtet werden; Beispiele in größerer Zahl und hoher Qualität gehören ohnehin erst dem 14. Jh an: z.B. Prizren und Dečani.

185' Siehe auch: L.I. Lifšic, O masterach Snetogorskoj rospisi, in: Drevnerusskoe iskusstvo 10, Moskva 1977, S 106 - 125, insb 116 ff; idem, O stile rospisi Snetogorskogo monastyrja, in: Drevnerusskoe iskusstvo 11, 1980, S 93 - 114, insb 94 f; V.N. Lazarev, aaO (134'), Tf 289, 290; idem, Snetogorskje rospisi, in: Rasskaja srednevekovaja živopis', Moskva 1970, S 150 ff, insb 170 ff.
Die Abbildungen in letztgenannter Publikation zeigen, daß mindestens drei Posaunenengel (Wahrscheinlich aber vier) zur Darstellung gehörten, sowie die im Rahmen der byzantinischen Auferstehungsmotive nicht ungewöhnliche "Erde" mit einem Tuchhalo; beides Parallelen zur etwa zeitgenössischen Motivwelt im serbischen Raum.

188' Bei jüngsten Restaurierungsarbeiten wurden stark beschädigte Freskenreste entdeckt, die spezifische Höllenstrafen nach Art der Bestrafung am sündigen Glied zeigen. Die Verdammten werden soweit noch erkennbar durch Schlangen, durch das Hängen an den Füßen, durch die Strekkung mit Mühlsteinen und durch Mißhandlungen am Gesäß bestraft. Die Motive stehen denen von Prizren nahe und sind für die Zeit nicht untypisch.
Siehe: Branislav Todić, Novootkrivene predstave grešnika na Strašnom sudu n Gračanici, in: Zbornik za likovne umetnosti, 1978, S 193 - 204, mit Umzeichnungen der Fragmente.

212' Inzwischen ist diese bedeutende Handschrift der Leningrader Öffentlichen Bibliothek hervorragend publiziert:
Faksimileähnliche Gesamtwiedergabe mit Kommentarband: Kievskaja Psaltir' 1397 goda iz Gosudarstvennoj Publičnoj biblioteki im. M.E. Saltykova-Ščedrina v Leningrade, I (Bildband), II (Gerol'd Ivanovič Vzdornov, Issledovanie o Kievskoj Psaltiri), Moskva 1978.
Auszugsweise Wiedergabe, siehe Kapitel 49 in: Gerol'd I. Vzdornov, Iskusstvo knigi v Drevnej Rusi, Moskva 1980.
Beide Publikationen enthalten eine originalgroße Farbwiedergabe von fol 180r mit der Miniatur des Weltgerichts. Der Psalter ist zwar der Moskauer Schule zuzurechnen, baut aber auf genauer Kenntnis byzantinischer Handschriften auf. Der Auftraggeber, Bischof Michael, war u.a. 1389 - 1390 als Botschafter des Metropoliten beim Patriarchen in Konstantinopel. Ähnlich wie beim bulgarischen Tetra-Evangeliar von 1356, siehe Anm 198, scheint die Kenntnis einer Handschrift vorzuliegen, die stilistisch der Handschriftengruppe des Parisinus grecus 74 angehörte.
Neben dem eigentlichen Weltgericht findet man sechs weitere Miniaturen mit Elementen der Gerichtsikonographie: 2v (Abrahams Schoß und die Unschuldigen Kindlein im Paradies), 29v (Abraham im Paradies thronend), 10v und 135r (Christus auf dem Thron mit dem Feuerstrom), 142v und 172r (Parusie).
Ungewöhnlich an der Gerichtsdarstellung sind folgende Einzelheiten: Teilweise Seitenverkehrung, der Feuerstrom fließt nach links, das Paradies mit Maria und Dismas liegt entsprechend rechts unten; der Feuerstrom entspringt einem Maskenkopf; unter dem inschriftlich bezeichneten Teufel (satanas) mit dem Antichrist im Schoß ist noch ein Höllenrachen dargestellt.

221' Auch Josef und Konrad Hecht, aaO (2'), S 323, zitieren dieses Elfenbein noch als typisches Beispiel byzantinischer Ikonographie.

227' Der Begriff Posaune, auch als Übersetzung von "tuba" ist nur bedingt korrekt. Bei allen dargestellten Signalinstrumenten in mittelalterlichen Gerichtsdarstellungen handelt es sich um Naturhörner oder Naturtrompeten. Züge und Ventile zur Tonveränderung waren ohnehin noch nicht bekannt und entwickelten sich frühestes zum Ende des Mittelalters. Siehe: Heinrich Besseler, Die Entstehung der Posaune, in: Acta Musicologica 22, 1950, S 8 ff und Alfred Berner, Trompeteninstrumente, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 13, insb Kapitel B, Sp 776 ff.
Trotz der Ungenauigkeit des Begriffs hat sich das Wort Posaune in verschiedenen Zusammenhängen eingebürgert, z.B. "Posaunen von Jericho", oder eben "Posaunen des Gerichts".

Anmerkungen zu Kapitel III (Der Westen ohne Italien)

1 Siehe Brenk, Tradition und Christe, Vision de Matthieu

2 Maillé, Cryptes de Jouarre, S 195 ff, Abb 75 - 82, mit vollständiger Diskussion der Literatur; Brenk, Marginalien, S 95 ff, Abb 1, 2; Christ, Cryptes mérovingiennes, S 22 f; Elbern, Aspekte, S 17 f, Tf 21-3; mehrere Publikationen und Erwähnungen durch Jean Hubert z.B. L'art pré roman, S 156 ff, Tf XXXVIII; Hubert/Porcher/Volbach, Frühzeit des MA, S 71 ff, Abb 84 - 87. Der Sarkophag wird auch als Frühwerk nationalen französischen Schaffens gesehen: Aubert, Sculpture, S 7.

3 Verschiedentlich wird versucht, ägyptisch-koptische Vorbilder zu rekonstruieren: z.B. Brenk, Marginalien, S 100 ff. Zarnecki, Medieval World, S 92, Abb 89, hält einen koptischen Einfluß nicht für zwingend, zumal die Singularität des Werkes kaum Vergleiche zuläßt.

4 Die meisten Autoren halten den Sarkophag nach wie vor für merowingisch, ohne ihn sicher auf eine historische Person beziehen zu können. In der jüngeren Literatur halten nur noch Maillé und Zarnecki an der Verbindung mit dem Namen des Erzbischofs Agilbert von Paris und dessen Todesjahr 673 fest. Einzig Hamann-MacLean, Merowingisch oder frühromanisch ?, S 181, bestreitet die frühe Entstehung und schlägt eine Datierung 11./12. Jh. vor.

5 Brenk, Tradition, S 43 f, sieht die Darstellung daher im Anschluß an die frühchristlichen Gerichtsallegorien.

6 Siehe auch Kapitel II, Anm 6

7 St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 51, pag 267: Alexander, Insular Mss, S 66 f (Nr 44), Abb 206 (Bibl.); siehe auch Brenk, Tradition, S 68 f, Abb 17; Henry, Irish Art, S 138, Tf 54b; idem, Irish Art to 800 A.D., S 197, Farbtf M; Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, S 100, 242, Tf 188 a;
Torino, Biblioteca Nazionale, MS O IV 20, fol 2 a: Von der Handschrift haben sich nur die beschädigten Miniaturen erhalten. Der Codex ist 1904 beim großen Brand der Bibliothek untergegangen, dem auch der berühmte zweite Teil der "Très belles Heures de Notre Dame" der Gebrüder van Eyck zum Opfer fiel. Alexander, aaO, S 80 f (Nr 61), Abb 280 (Bibl.); siehe auch Brenk, Tradition, S 69, Abb 18; Deshman, Anglo-Saxon, S 182, Abb 11; Henry, Irish Art, S 150, Tf 54 c; Zimmermann, aaO, S 108, 247,

Tf 211;

8 Siehe z.B. Schiller, Ikonographie III, Abb 632 ff, 648, 682, 689

9 Birchler, Münster-Müstair, S 225 ff; Brenk, Tradition, S 107 ff, Fig 7 - 12, Abb 30 - 34; Hinz, Fresken von Müstair, S 192 ff, 203 f (Bibl). Die bei Reinle, Von den Anfängen, S 271, angekündigte Monographie von Marèse Sennhauser-Girard ist bis heute nicht erschienen. Unsere Zweifel an der üblichen Frühdatierung können hier nicht dargelegt werden. Eine Umdatierung in das fortgeschrittene 9. Jh. bliebe aber für die vorliegende Untersuchung ohne Belang.

10 Brenk, Tradition, S 109 n 3, vermutet die ehemalige Existenz eines weiteren Streifens.

11 Nicht nur Brenk, Tradition, S 117 f, versuchte byzantinische Vorbilder verantwortlich zu machen, ähnlich auch Müller, Zum byzantinischen Einfluß, S 146 ff, mit recht spekulativen Behauptungen.

12 Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Nr 178 (S 85), Tf LXXXIII, hält sie noch für turonisch, findet aber mit der Datierung um 800 eine recht wahrscheinliche zeitliche Einordnung. Brenk, Tradition, S 118 ff, Abb 35, übernimmt die Datierung, glaubt aber an eine angelsächsische Entstehung, wie sie auch in der jüngsten Forschung vorgeschlagen wird: Beckwith, Ivory Carvings, S 22 ff, 118 f (Nr 4), Abb 1 (Bibl.); siehe auch Chapeaurouge, Rettung der Seele, S 17, Abb 2; Henry, Irish Art 800 - 1020 A.D., Tf VIII; Longhurst, Ivory I, S 64 f, Tf XLV

13 Die am ehesten vergleichbare Darstellung glauben wir in der Personifikation der Erde in der wahrscheinlich zeitgenössischen Trierer Apokalypse zu erkennen: Fol 39; Trierer Apokalypse (Faksimile, fol 39 r); Schiller, Ikonographie IV-1, Abb 185

14 Utrecht, Universitätsbibliothek, Cod. 484: Fol 1v, 5r, 9r, 14v, 41v, 50r, 53v, 59r, 66r, 67r, 79r. Siehe DeWald, Utrecht Psalter (SW-Faksimile).

15 Fol 1v, 3r, 3v, 5r, 15v, 16v, 19r, 20v, 31r, 35r, 41v, 50r, 53v, 59r, 66r, 84v, 85r

16 Fol 5r, 37r, 56v, 65r

17 Fol 6r, 8r, 8v, 21r, 22v, 28r, 31r, 56r, 72v

18 Fol 74v

19 Fol 37v, 51r, 79v. Die Auferstehenden sind in verschiedenen Zuständen der Wiederbelebung, entsprechend dem Londoner Elfenbein,dargestellt; so kommen noch Tote, eben Beseelte und bereits Auferstandene vor. Fol 79 v zeigt außerdem die Abführung gefesselter Sünder durch Dämonen.

20 Besonders fol 10v, 80v und 82v, aber auch verstreut auf anderen Darstellungen.

21 Stuttgarter Psalter (Faksimile); DeWald, Stuttgart Psalter (SW-Faksimile): Fol 9v und 76 a recto zeigen einfache "Gerichtsbilder", während 6 v noch bei der spätantiken Scheidung der Schafe von den Böcken bleibt. Kennzeichnend ist die aus der Spätantike übernommene Bedeutung der heraldischen Trennung für alle drei Darstellungen, sowie das Motiv der von Christus gehaltenen Waage auf fol 9v und 76a r innerhalb der "Gerichtsbilder", die wir lieber Gerichtsallegorien nennen; die Waage findet sich dann noch auf fol 17v und 137r.
Brenk, Tradition, S 120 ff, Abb 36 - 42, spricht sowohl beim Utrecht- als auch beim Stuttgart Psalter von Varianten des Gerichtsbildes. Eine weitere Begriffs- und Zugehörigkeitsdiskussion ist aber unergiebig.

22 Trierer Apokalypse (Faksimile, fol 67 r); Brenk, aaO, Abb 61

23 Fol 39 r: Trierer Apokalypse II, Tf X, Abb 19. Die Bilder der Apokalypse von Cambrai entsprechen weitgehend denen der Trierer Handschrift. Das "Gerichtsbild" ist fast identisch.

24 Fol 10, 25 r, 38 r, 56 r

25 Lazarev, Storia, Abb 92

26 Dufrenne, Psautiers grecs I, S 23, Tf 3 (Athos, Pantokrator-Kloster, Ms. 61, fol 23r)

27 Dufrenne, aaO, S 55, Tf 48 (London, British Library, Byz. Psalter, 11. Jh., Ms Add 40 731, fol 18r). Tselos, Sources, S 52 f, verweist auf die reichhaltigen Parallelen zum Utrecht-Psalter in teils unedierten Handschriften.
Der alte Hadestyp lebt aber auch in den jüngeren Handschriften weiter: DerNersessian, Psautiers grecs II, Abb 16, 53, 133, 134, 217 (London, British Library, Ms Add 19 352, Byz. Psalter, 11. Jh.)

28 Brenk, Tradition, S 129

29 Christe, Carmina Sangallensis, S 19 ff, Abb 1

30 Vita sanctorum abbatum monasterii in Wiramutha: MPL 94, 718 A; Paeseler, Weltgerichtstafel, S 317 f

31 Destructio Farfanensis: Balzani, Fonti, S 30; Brenk, aaO, S 128 f

32 Springer, Jüngste Gericht, S 382 ff

33* Allgemein zur Ikonographie dieser nur in Mittelirland auftretenden Hochkreuze: Henry, Sculpture Irlandaise, S 157 ff; idem, Irish Art, S 176 f; idem, Irish Art 800 - 1020 A.D., S 167 ff

34 Henry, Sculpture Irlandaise, Tf 58-2; idem, Irish Art 800 - 1020 A.D., Tf 74; idem, Book of Kells, S 220, Abb 72; Porter, Crosses, S 74, Abb 112

35 Henry, Sculpture Irlandaise, Tf 75-2, 77; idem, Irish Art, S 176 f, Tf 77; idem, Irish Art 800 - 1020 A.D., Tf 83, 106, 107; Porter, Crosses, S 72 f, Abb 107; Stoll/Roubier, Britannia Romanica, Tf 145; Zarnecki, Medieval World, S 101, Abb 100

36 Das Bibelkreuz von Monasterboice enthielt eine abgewitterte Inschrift mit der Gebetsbitte für Muiredach. Im Kloster hat es zwei Äbte dieses Namens gegeben, einen im 8. Jh. und einen zweiten, der 923 gestorben ist. Da der Stil des Kreuzes nicht zu den erhaltenen Kreuzen des 8. Jh. paßt, ergibt sich eine Datierung in die Zeit um das Todesjahr des jüngeren Abtes namens Muiredach, um 923: Paor, Early Christian Ireland, S 147 f

37 Henry, Sculpture Irlandaise, Tf 78-3; idem, Irish Art 800 - 1020 A.D., Tf 90, 100; Porter, Crosses, S 73, Abb 108, 183; Stoll/Roubier, aaO, Tf 139; Verzone, Theoderic to Charlemagne, S 236, Farbtf S 232.
Die überlieferte Inschrift mit der Bitte an den Betrachter, für Flann, König von Munster (+ 904) zu beten, ist ebenfalls der Verwitterung zum Opfer gefallen: Paor, aaO, S 146

38 Zu Kastoria siehe Kapitel II, Anm 16. Zur Ikonographie der Seelenwaage siehe vor allem Perry, Psychostasis, S 94 ff, Fig 4 und Brandon, Judgement of the Dead, S 121, 231, Fig 6

39 Henry, Sculpture Irlandaise, Tf 67-2; idem, Irish Art 800 - 1020 A.D., Tf I; Flower, High Crosses, S 94 f, Tf 7d; Porter, Crosses, Abb 110

40 Henry, Sculpture Irlandaise, S 158, Abb 127, Tf 79-1; idem, Irish Art 800 - 1020 A.D., Tf 98, 109; Porter, Crosses, S 74, Abb 111

41 Siehe Seymour, Irish Visions. Die meisten der berühmt gewordenen irischen Jenseitsvisionen müssen allerdings später datiert werden als die Kreuze. Siehe auch weiter unten die Überlegungen zum Einfluß der Visionsliteratur auf die Weltgerichtsikonographie, Kapitel H, S 82f.

42 Deshman, Anglo-Saxon, S 176 ff, Abb 1, 2; Temple, Anglo -Saxon Mss., S 36 f (Nr 5), Abb 32, 33 (Bibl.); Wormald, Anniversary Address, Tf XXIVb, XXV; idem, Winchester Psalter, Abb 53, 54; Fillitz, Mittelalter I, Tf 70 und Grodecki/Mütherich/Taralon/Wormald, Ottonen und Salier, Farbabb 227 (beide nur fol 21)

43 Homburger, Malschule von Winchester, S 14 f, Tf I; Paeseler, Weltgerichtstafel, S 336 ff, Abb 283; Temple, aaO, S 49 ff (Nr 23 / Bibl.); Warner/Wilson, Benedictional, S XIX, Tf fol 9v (Faksimile); Wormald, Benedictional, Tf 3 (Teilfaksimile); Zarnecki, Medieval World, Farbtf 32

44 * Siehe dazu das entsprechende Kapitel in der Abhandlung von Raff, Windpersonifikationen.

45 Steinblock mit Freskenfragment (3 Köpfe mit einheitlicher Blickrichtung) aus dem Fundament des New Minster, kurz vor 903; jede Interpretation kann nur als Mutmaßung bezeichnet werden, weshalb die folgenden Literaturangaben mit Vorsicht zu handhaben sind: Biddle, Excavations at Winchester, S 277 ff; Wormald, Anniversary Address, S 162 ff, Farbtf XXIII; idem, Winchester Psalter, S 73

46 Fol 12 r: DeWald, Utrecht Psalter, Tf XIX

47 Beckwith, Ivory Carvings, S 38, 121 (Nr 18), Abb 41 (Bibl.); Christe, Vision de Matthieu, S 24, Tf 9, Abb 35; Deshman, Anglo-Saxon, S 179, Abb 4; Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen IV, Nr 2 (S 9), Tf I (11. Jh.); Longhurst, English Ivories, S 71 f, Tf 15, Nr VII (10./11. Jh.); Talbot Rice, English Art, S 163, Tf 32 (um 960)

48 * Die Unkenntnis von Müstair und die Vernachlässigung englischer Denkmäler konnte leicht zu einer Überbetonung der Reichenau und ihrer schöpferischen Leistungen führen: z.B. Jantzen, Ottonische Kunst, S 88;

Paeseler, Weltgerichtstafel, S 326; Pinder, Kaiserzeit, S 133

49 Da Kette und gebundener Satan zuerst in älteren Apokalypsen-Handschriften auftreten, ist ein Vergleich mit Apk 20:1 naheliegend, die Herleitung ist dadurch aber nicht zwingend erklärt.

50 All diese Motive sind geringfügige Abwandlungen von Einzelmotiven, die man bereits wesentlich früher nachweisen kann:
Einen vergleichbaren Satan kennt bereits der Stuttgarter Psalter, fol 28v, siehe oben Anm 21; die Abführung gefesselter Verdammter und Gestirnspersonifikationen fanden wir bereits im Utrecht Psalter, siehe oben Anm 19; der Turiner Adventus Domini hatte bereits die vier Ecken betont, aber nur an einer Ecke einen vollständigen Posaunenengel an die Stelle einer Windpersonifikation gesetzt, siehe oben Anm 44.

51 * Brenk, Tradition, S 132 f, Abb 46, 47; Jantzen, Ottonische Kunst, S 88 f, Tf 60, 61; Leidinger, Perikopenbuch, S 45 ff, Tf 37, 38; Pinder, Kaiserzeit, Tf 90, 91; Schrade, Frühromanische Malerei, S 243 f, Tf 102

52 * Brenk, aaO, S 131 f, Abb 45; Fauser, Bamberger Apokalypse, Tf 48 (Faksimile ohne Kommentar); Schiller, Offenbarung des Johannes, Farbtf 7 mit Erläuterung; Wölfflin, Bamberger Apokalypse, S 37, Tf 48, Abb 68 (SW-Faksimile)

53 Brenk, aaO, S 133, Abb 48; Gernsheim, Reichenau, S 99 ff; die von Florentine Mütherich in Suevia Sacra angekündigte Amsterdamer Dissertation von Korteweg war bisher nicht nachweisbar.

54 ** Weber, Burgfelden (Monographie); Brenk, aaO, S 133 ff, Fig 13; Demus, Romanische Wandmalerei, S 178 f, Abb 43, Tf 194 oben; Heck, St. Michaelskirche, S 88 ff; Künstle, Reichenau, S 13, Abb 5; Martin, Reichenau-Oberzell, S 92 f, Abb 46, 47 (Jüngste Bibl.); Scheja, St. Michael, S 8 ff; Schrade, Frühromanische Malerei, S 239 ff, Fig 17, Tf 98, 100, 101;

55 * In Kapitel II wurde bereits gezeigt, daß die Darstellung von Abrahams Schoß zum festen Bestand der byz. Gerichtsikonographie gehörte. Vermutlich auf byz. Anregung ist die Darstellung der Lazarus-Parabel im Westen zurückzuführen:
Reichenauer Malerei: Evangeliar Ottos III. (Aachen, Domschatz, um 990, Ill. Nr. 19 : Beissel, Handschrift des Kaisers Otto, S 91 ff, Tf XXIV; Karl Möller (Abraham) in: RDK I, Sp 98, Abb 15; Diskussion und Bibl.

bei Grimme, Aachener Domschatz, S 31 ff (Nr 25)).
Echternacher Malschule: Codex Aureus Epternacensis (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Cod 2^{o} 156 142, fol 79 r, vor 1039: Clemen, Echternacher Evangeliencodex, Tf s.n.; Grodecki/Mütherich/Taralon/Wormald, Ottonen und Salier, Abb 171; Metz, Goldenes Evangelienbuch, S 64, Tf 70 (Teilfaksimile); Verheyen, Goldenes Evangelienbuch, S 53, Abb S 81)
Codex Aureus von Speyer (Escorial, Real biblioteca del monasterio, Cod. Vit. 17, fol 117v, zw 1043 u 1046: Boeckler, Evangelienbuch Heinrichs III., S 32, Farbtf II, Tf 123)
Perikopenbuch Heinrichs III. (Bremen, Besitz der Staatsbibliothek, der UB zur Verwahrung überstellt, Ms. b. 21, fol 76v/77r, um 1040: Plotzek, Perikopenbuch, S 178 ff, 314; Chapeaurouge, Rettung der Seele, S 42 f, Abb 16, 17)

56 * Kraus, S. Georgskirche, S 15 ff; Brenk, aaO, S 135 f, Abb 49; Demus, Romanische Wandmalerei, S 178, Tf 194 unten (seitenverkehrt !); Gröber, Reichenauer Kunst, S 62 f, Abb 36 a, 37 (Zustand vor der Restaurierung); Künstle, Reichenau, S 12, Abb 4; Martin, Reichenau-Oberzell, S 89 ff, Abb 44 (Bibl.); Sauer, Monumentalmalerei, S 951, Tf 13.
Zum Astkreuz-Motiv, siehe Bauerreiß, Arbor Vitae, insb Kap. I

57 * Künstle, Reichenau, S 31 f, Abb 12; idem, Ikonographie, S 532, Abb 297. Nach Boeckler, Stuttgarter Passionale, S 60, bayrisch, 2. H. 11. Jh.

58 Beckwith, Frühes MA, S 171, Abb 160; Weigert, Romanische Plastik, Tf 9

59 Wohl kurz nach 1050; Gewölbe der Mittelempore: Erhalten die Gestalt eines Auferstandenen, Dämonen mit Geräten und ein geflügeltes Ungeheuer mit Affenkopf, dem eine Kette um den Hals geschlungen ist.
Clemen, Wandmalerei, Tf 14; idem, Romanische Monumentalmalerei, S 121, Abb 99

60 Vermutlich Grabkirche des Bischof Sigward von Minden (Betonte Darstellung eines Bischofs unter den Seligen !): Ehmke, Freskenzyklus, S 63 ff, Abb 26 - 28; Neumann/Schwartz, Idensen, S 19 f, Farbtf 25

61 Beenken, Romanische Skulptur, S 83, Tf 41; Fillitz, Mittelalter I, Tf 317; Henze, Taufstein, S 25, Abb 24; Panofsky, Deutsche Plastik, S 85, Tf 16; Steingräber, Frühzeit, S 14, Tf 57; Thümmler, Stiftskirche Freckenhorst, S 14

62 Talbot Rice, English Art, S 218, Tf 84 (nur fol 3r); Temple, Anglo-Saxon Mss., S 95 f (Nr 78), Abb 247/248 (Bibl.); Wormald, Winchester Psalter, Abb 55, 56

63 Beckwith, Ivory Carvings, S 57, 127 (Nr 43), Abb 82 (Bibl.); Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen III, Nr 124 (S 35 f); Lassen Billedkunst, S 37 ff, Abb 25; Longhurst, English Ivories, S 8, Tf 1; Wettstein/Bidault, Ivoires, S 19

64 Baker, Early Group, S 2 ff, Tf I – VII; idem, Wall Paintings, S 58 ff (gegen 1100); Bell, Hardham and Clayton, 3 Übersichten und Tf 1 – 27; Borenius/Tristram, Englische Malerei, S 16, Tf 32 (um 1200); Tristram, English Wall Ptg. XII, S 113 ff, Tf 36 – 43 (um 1150); siehe auch Anthony, Romanesque Frescoes, S 188 f, Abb 467, 469; Demus, Romanische Wandmalerei, S 170 f, Abb 38, Tf 187 (2.V.12. Jh.); Stoll/Roubier, Britannica Romanica, Tf 33, 34 (um 1100)
Die ältere Literatur, vor der Restaurierung, tendierte zu einer Spätdatierung gegen 1200. Nachdem die Restaurierung aus dem Ahnen ein Sehen gemacht hatte, pendelte sich die Datierung auf das 2.V. 12. Jh. ein.

65 Baker, Wall Paintings, Tf XII; Kauffmann, Romanesque Mss., S 74 f (Nr 35), Abb 102 (Bibl.)

66 Siehe z.B. Brenk, Tradition, Abb 43, 44; Neuss, Apokalypse, Abb 36, 37, 46, 64, 66, 156, 157, 159, 190, 191

67 Siehe oben Anm 22, 23

68 Z.B. Oxford, Bodleian Library, Ms 352: Haimo von Auxerre, Apokalypsen-Kommentar, Norddeutschland (?), A. 12. Jh., fol 12v; Kauffmann, Romanesque Art, S 11 (Nr 11), Tf I (Eine wichtige, aber nahezu unbekannte Miniatur).
Beispiele berühmter englischer Apokalypsenhandschriften:
Cambridge, Trinity College Library, Ms. R. 16.2, 2.V. 13. Jh., fol 24v; Brieger, Trinity College Apocalypse, S 49, fol 24 v (Faksimile / Höllensturz der Verdammten wie Engelssturz der Schöpfungsgeschichte dargestellt).
Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 180, Apokalypse in Lateinisch und Französisch, um 1270, pag 40, 89; James, Apocalypse, S 31, 43, pag 40, 89.
Zu den speziellen Problemen der Apokalypsen-Handschriften siehe James, Apocalypse in Art. Zur Zeit in Arbeit, Schiller, Ikonographie V, mit einer großen Abteilung zu diesem Problemkreis unter Verwertung der jüngsten Untersuchungen von Peter K. Klein.

69 Gudiol, Primitius 3, S 101, Abb 42, 43; Christe, Vision de Matthieu, S 38, Tf 15, Abb 57

70 Unseres Wissens liegt hier die älteste gemeinsame Darstellung der Jungfrauenparabel mit einem Bild des Gerichtskreises vor.

71 Richert und Gudiol bzw Kuhn und Post (siehe unten Anm 72) sind sich über die ursprüngliche Position der Fresken nicht einig. Richtig dürfte wohl die Rekonstruktion des Zentrums an der inneren Westwand des Mittelschiffes sein, wie sie in der aktuellen Aufstellung des Museums gezeigt wird: Ainaud de Lasarte, Arte románico, S 112 ff, Tf S 117

72 Cook/Gudiol Ricart, Pintura, S 44 f, Abb 24 (Höllendetail); Gudiol, Primitius I, S 216 f, Abb 66, 67; Kuhn, Mural Painting, S 22 f, Tf X-2, XII-3; Post, Spanish Painting I, S 87; Richert, Malerei in Spanien, S 15; idem, Fresques, S 73 ff, Abb 9

73 Das Tympanon der Kirche von Perse gehört nicht dem 11. Jh. an, wie z.B. Mülbe, Darstellung des JG, S 32 behauptet, sondern erst in das 12. Jh., siehe unten Anm 110.
Die Gewölbemalerei in Notre-Dame-la-Grande in Poitiers, E 11. Jh./um 1100, kann als Abbild des Himmels interpretiert werden, nicht aber als Weltgericht (so im Index of Christian Art): Demus, Romanische Wandmalerei, S 140, Abb 15, Tf 97; Deschamps, Notre-Dame-la-Grande, S 20 ff; Deschamps/Thibout, Peinture murale, S 94 ff, Fig 30

74 Crozet/Labande-Mailfert, Poitou roman, Abb 64; Focillon, Peintures romanes, Tf 1; Yoshikawa, L'apocalypse, S 11 ff, Tf I

75 Christe, Grands portails, Tf XII; idem, Vision de Matthieu, S 42, Tf 17, Abb 62, 63; Lafargue, Cloitre de Notre-Dame, S 35, 102, Tf VII-1-2-3; Mesplé, Musée des Augustins, s.p., Nr 119 mit vollständigen Abbn.
Eine spätromanische Wiederholung des Themas will Christe, Vision de Matthieu, S 42, Tf 18, Abb 64, 65, in den Kapitellen der Peterskathedrale von Genf erkennen.

76 Lafargue, aaO, S 31, 101, Tf VIII-1-2-3; Mesplé, aaO, Nr 116

77 Der personifizierte Höllenrachen geht auf Isaias 5:14 zurück ("Deshalb öffnet das Totenreich seinen Rachen gar weit, reißt auf sein Maul ohne Maß, ..."). Nach Elisabeth Lucchesis Palli könnte Venentius Fortunatus (MPL 88,

133) mit für die Verbreitung des Motivs verantwortlich sein, LCI II, Sp 327. Dieselbe lehnt auch in LCI III, Sp 95, die leider übliche, aber unbegründete Gleichsetzung des Motivs mit Leviathen (Job 41) ab.

78 Die ältere Tradition der Anastasis (Höllenfahrt) stellt die zerbrochenen Höllentore dar. Siehe Schiller, Ikonographie III, S 47 ff und die dort genannte weiterführende Literatur, Abb 99 ff

79 Oxford, Bodleian Library, Ms Junius II, Caedmon-Handschrift, Canterbury, um 1000, pag 3 (ganzseitig), 17 (halbseitig): Gollancz, Caedmon Manuscript (Faksimile), S XXXIX, pag 3, 17; Temple, Anglo-Saxon Mss., S 76 ff (Nr 58 / Bibl.). Nur Wiedergabe der Hauptillustration pag 3: P. d'Ancona/Aeschlimann, Buchmalerei, S 209, Tf 34; Hasall, Treasures, S 25 ff (Bibl.), Tf 4; Karl August Wirth (Engelsturz) in: RDK 5, Sp 621 ff, Abb 1

80 Erst die Genesis-Dichtung Caedmons verbindet die Vorstellung des Engelsturzes (Is 14:12 ff; Lk 10:18) mit der Schöpfungsgeschichte, nennt aber den Höllenrachen nicht; siehe auch Hasall, Treasures, S 27 f. Deutsche Übertragung der Dichtung: Grein, Dichtungen der Angelsachsen I, S 1 ff

81 Aus dem englisch beeinflußten Skriptorium des Odbert von Saint-Bertin (Grodecki/Mütherich/Taralon/Wormald, Ottonen und Salier, S 197 f) stammt ein Evangeliar in der Pierpont Morgan Library in New York, Ms 333, das auf fol 85 r in einer Randminiatur die bislang älteste bekannte Verbindung (um 1000) von Höllenrachen und Höllenfahrt zeigt: siehe z.B. Fillitz, Mittelalter I, Tf 67; Schiller, Ikonographie III, Abb 491; Swarzenski, Romanesque Art, S 50, Tf 69, Abb 161.
Eine wichtige Darstellung der Höllenfahrt befindet sich auch im Cotton-Psalter aus Canterbury, 2.V. 11. Jh., London, British Library, Ms Cotton Tib. C. VI., fol 14 r: Fillitz, Mittelalter I, Tf 76; Saunders, Englische Buchmalerei I, Tf 28; Schiller, Ikonographie III, Abb 131
Weitere bedeutende Miniaturen aus England mit dem Höllenrachen im Bild der Höllenfahrt aus dem 12. Jh.: Albani-Psalter, St. Albans, um 1129-33, Hildesheim, St. Godehard, fol 49 r : Pächt/Dodwell/Wormald, Albanis Psalter, S 93, Tf 30 b.
Winchester Psalter, um 1150, London, British Library, Ms Cotton Nero C.IV., Blatt 24 (ehem. fol 12 r): Wormald, Winchester Psalter, Tf 27 (siehe auch unten Anm 222).

82 In den Handschriften der "Wunder des Ostens" mit Darstellungen des Zauberers Mambres und seiner Höllenvision kommt es zu verwandten Höllen-

schlundbildern, in denen aber auf die Personifizierung verzichtet wird: Z.B. Sammelhandschrift, Winchester, um 1025, London, British Library, Ms Cotton, Tib. B.V., fol 81 v: Swarzenski, Romanesque Art, S 48, Tf 61, Abb 136. Sammelhandschrift, London (?), Kopie M. 12. Jh. nach Urtyp A. 11. Jh., Oxford, Bodleiana, Ms Bodley 614, fol 48 r : Pächt/Alexander, Bodleian Library 3, S 18 (Nr 156) Tf XVI, Abb 156 c.

83 Die unvollendete Kopie des Utrecht-Psalters, London, British Library, Ms. Harley 603, A 11. Jh., zeigt auf fol 71 r einen personifizierten Höllenrachen, den Tselos, Manuscript Illustration, S 140, Abb 10, vorsichtig für die älteste Darstellung ihrer Art hielt (siehe auch Temple, Anglo-Saxon Mss., S 81 ff (Nr 64/ Bibl.).
Ein angelsächsischer Psalter, Paris, Bibl. Nat., Ms. Lat. 8824, 2.V. 11. Jh., zeigt auf fol 3 v ein völlig isoliertes Höllenmaul, das mit verdammten Seelen gefüllt ist: Temple, aaO, S 99 f (Nr 83), Abb 209 (Bibl.).
Die berühmte sog. "Winchester Trinity" (auch Quinity genannt) in einem lateinischen und angelsächsischen Gebetbuch aus dem New Minster, London, British Library, Ms. Cotton, Tib. D. XXVII, fol 75v, um 1030, übernimmt den Höllenrachen aus der Engelsturzikonographie: Kantorowicz, Quinity, behandelt zwar die Darstellung monographisch, geht aber auf den Höllenrachen nicht ein. Siehe auch: Temple, aaO, S 94 f (Nr 77), Abb 245 (Bibl); Dodwell, Canterbury School, Tf 13 c; Millar, English Manuscripts, S 19, Tf 24 b; Schiller, Ikonographie I, Abb 7; Wormald, English Drawings, S 34, Tf 16 a.

84 James, Canterbury Psalter (SW-Faksimile)

85 Zu den englischen Kopien des Utrecht-Psalters siehe Tselos, Manuscript Illustration, S 137 ff und Dufrenne, Copies anglaises, S 185 ff

86 Siehe Anm 15. In den folgenden Fällen wird aus dem ursprünglichen Motiv des Pfuhls bzw der Hadesdarstellung oder einer Kombination beider ein Höllenrachen (die zweite Ziffer gibt die Folionummer im Eadwine-Psalter wieder): 3r - 10r, 3v - 11r, 14v - 43v, 19r - 56v, 19v - 58 v, 31r - 94r, 41v - 126r, 66r - 203 v, 90r - 279r (verwandelt sogar eine Seelenrettung durch Engel in die geläufigere Anastasis mit dem Höllenrachen). Eine eingehende Untersuchung des Kopistenverhaltens innerhalb der Handschriftengruppe wäre wünschenswert, da in der in Anm 85 genannten Literatur nur oberflächlich auf diese Probleme eingegangen wird.

87 Brenk, Tradition, S 92

88 Siehe oben Anm 55

89 Aubert, Sculpture, S 67 f, Abb 68; Christe, Portail de Beaulieu, S 57 ff (Monographie); Fillitz, Mittelalter I, Tf 280 a (um 1125 - 30); Jahn, Kompositionsgesetze, S 16 f, Abb 5; Mâle, L'art religieux XII, S 178 f, 407 f, Abb 137; Mülbe, Darstellung des JG, S 37, Tf III; Porter, Pilgrimage roads IV, Tf 409 - 415; Rupprecht, Romanische Skulptur, Tf 50 - 52 (um 1130 - 40 / ausgewählte Bibl.); Tympans romans, Tf 44-53 (gute Details); Vidal/Maury/Porcher, Quercy roman, S 292 ff, Tf 132 - 145

90 Monographien: Aubert, Conques-en-Rouergue, S 512 ff; idem, Conques, S 48 ff, Tf XV - XVII; Bernoulli, Conques, S 62 ff, Abb 24 ff (um 1225); Bousquet, Jugement dernier; Deschamps, Sculptures, S 165 ff, Abb 5 - 10, Tf X
Sonstige: Aubert, Sculpture, S 111, 118 f, 123 f; Deschamps, Romanische Plastik, S 59 ff, Tf 57; Fillitz, aaO, Tf 280 b, 281 (um 1135 - 1140); Gaillard et altri, Rouergue roman, S 29 ff, Farbtf S 35, Abb 3, 5 - 19; Jahn, aaO, S 47 f, Tf VIII, Abb 17, 18; Mâle, aaO, S 410, Abb 235; Mülbe, aaO, S 40 f, Tf IV; Porter, aaO IV, Tf 392 - 401; Rupprecht, aaO, Tf 114 - 119 (2.V.12. Jh. / ausgewählte Bibl.); Sauerländer, Skulptur des MA, S 68 f; Tympans romans, Farbtf S 134, 151, Tf 54 - 75 (sehr gute Details)

91 Diemer, Stil und Ikonographie, S 205 ff, Abb 4 (Zustand des völlig abgearbeiteten Originals). Die etwas freie Rekonstruktion von Michel Pascal aus dem Jahre 1856 siehe z.B. Salet, Vézelay, Tf 10

92 Christe, Grands Portails, S 123, Fig 13; Nicolas, St.-Vincent, s.p., Abbn; Porter, aaO II, Tf 92; Sauerländer, Autun, S 273 ff, Abb 7 - 13

93 Monographische Behandlungen: Kesser, Autun; Sauerländer, Autun, S 268 ff;
* Baumonographien: Grivot/Zarnecki, Gislebertus, S 25 ff, Tf A - S (sehr gute Details); Terret, Autun I, S 91 ff, Tf O, XXVI - XXVIII, XLVII-LXI (sehr gute Details)
Sonstige: Aubert, Sculpture, S 100 f, Tf 102 f; Fillitz, aaO, Tf 282 (um 1130); Jahn, aaO, S 22 ff, Tf IV, Abb 10; Mâle, aaO, S 416 ff, Abb 238, 239; Mülbe, aaO, S 38 ff, Tf III; Rupprecht, aaO, Tf 169 - 175 (um 1130 - 45/ausgewählte Bibl.); Sauerländer, Skulptur des MA, S 60 ff; Weigert, Romanische Plastik, Tf 62

94 Schade, Dämonen und Monstren, S 74 ff

95 Deutung der Auferstandenen als Dichter und Denker der alten Welt bei Schade, Monstrendarstellungen, S 414 f; Interpretation als Disput des Christentums mit dem Judentum bei Kraus, Reinterpretation, S 193 ff

96 Tympanonfragment in Saint-Georges-de-Camboulas. Der Zusammenhang wurde von Bousquet, Jugement dernier, entdeckt; die Thesen übernommen bei Bernoulli, Conques, S 64 ff, Abb 27 a; siehe auch Gaillard et altri, Rouergue roman, Tf 4

97 Edition des Mirakelbuches auf Französisch bei Solms, Sainte-Foy

98 Neuss, Apokalypse, S 130 f, Tf XXII, Abb 36; Schiller, Ikonographie III, Abb 136; Casanovas/Dubler/Neuss, Apocalypsis (Faksimile), fol 17 r

99 Auf den Reliefs von einem Kästchen, London, British Museum, um 420/430, die zu den bedeutendsten Elfenbeinarbeiten der frühchristlichen Zeit gehören, ist zusammen mit einer der ältesten Kreuzigungen der christlicher Kunst bereits der Selbstmord des Judas dargestellt: siehe z.B. Soper, Italo-Gallic-School, Abb 20; Metz, Elfenbeinarbeiten, S 22, Tf 13; Volbach, Elfenbeinarbeiten, S 60 (Nr 116), Tf 35; idem, Frühchristliche Kunst, Tf 98; Wessel, Elfenbeinarbeiten, S 125, Abb 7
In der karolingischen Kunst findet man "Reue und Tod" des Judas auf dem rechten Flügel eines Elfenbeindiptychons in Mailand (Domschatz, A 9. Jh.), siehe z.B.: Beckwith, Frühes MA, S 131, Abb 113; Schiller, Ikonographie II, Abb 276; Volbach, Elfenbeinarbeiten, S 99 (Nr 232), Tf 63
Auch Autun (Grivot/Zarnecki, Gislebertus, Tf 17; Rupprecht, aaO, Tf 181) und Vézelay (Salet, Vézelay, Tf 31; Rupprecht, aaO, Tf 167) stellen auf Kapitellreliefs den Tod Judas' dar, verbinden sein Ende aber nicht mit dem Weltgericht.
Der Geldsack, der dem erhängten Judas um den Häls gebunden ist, ist eigentlich das Sündensymbol des Avarus, wie vorher schon in Moissac (siehe unten Anm 102) zu sehen war. Hier stellt er aber in Erinnerung an den Beutel mit den Silberlingen zum ersten Mal die Habsucht innerhalb des Weltgerichts dar.

100 Fol 25 r, 38 r, 56 r; siehe oben Anm 21

101 Z.B. Leiden, Universitätsbibliothek, Cod. Periz. Fol 17, um 925: Porcher, Book Painting, Abb 163, 164

102 Monographie: Schapiro, Moissac I, S 496 ff, Abb 107 - 121
Sonstige: Deschamps, Romanische Plastik, S 27 f, Tf 19; Mülbe, aaO,

S 32 ff, Tf II; Rupprecht, aaO, Tf 42, 44, 45; Vidal/Maury/Porcher, Quercy roman, S 40, Abb 22, 24, 26, 27
Zur Lazarusparabel im Besonderen: Hamann, Lazarus in Heaven, S 4 f, Tf III A,B

103 Chagnolleau, Aulnay, S 45 ff, Abb 36 - 40; Crozet/Labande-Mailfert, Poitou roman, S 210 f, Abb 97, 98; Deschamps, aaO, S 77, Tf 72, Rupprecht, aaO, Tf 77; Fillitz, Mittelalter I, Tf 287 (um 1135); Sauerländer, Skulptur des MA, S 66 f, Abb 14

104 Deschamps, aaO, Tf 74 A; Katzenellenbogen, Virtues and Vices, S 17 f, Tf IX, Abb 18 (datiert wohl zu früh um 1135); Porter, aaO VIII, Tf 987 - 996; Sanoner, St.-Gilles, S 397 ff (monographische Behandlung des Portals)

105 Crozet/Labande-Mailfert, Poitou roman, S 178 ff, Abb 71, 72, 77; Roussel, Epoque romane, Tf 33,1; Rupprecht, aaO, Tf 103 - 105

106 Rupprecht, aaO, Tf 87

107 Bloch, Romanik, S 186, Farbtf S 188 (um 1130); Crozet/Labande-Mailfert, Poitou roman, S 98, Abb 32; Rupprecht, aaO, S 94 (2.H.12. Jh.)
Ein Kreuzgangskapitell aus St.-Pons-de-Thomières in Toledo/Ohio, im Museum of Art, verbindet die Seelenwaage mit den gängigsten Höllenmotiven des fortgeschrittenen 12. Jh., dem Höllenmaul und dem Kessel, der über seinem Feuer kocht. Siehe Godwin, Cloister Arcades, S 182, Abb 7

108 Goff, Europäisches MA, S 840, Abb 217; Rochias, Chapiteaux, S 223 ff, Abb 8 a - d; Swiechowsky, Sculpture romane, S 105 f, Abb 83 - 86

109 Mülbe, aaO, S 41 f, Tf IV (um 1200); Porter, aaO IV, Tf 431 - 433 (M. 12. Jh.)

110 Gaulêjac, Eglise de Perse, S 454 f (Tf); Saltet, Perse et Conques, S 72 ff, Tf XII; sowie: Gaillard et altri, Rouergue roman, S 199 f, Abb 82; Mülbe, aaO, S 32, Tf I; Porter, aaO IV, Tf 402.
Die immer wieder auftauchende Frühdatierung (um 1060) ist wegen der Abhängigkeit von Conques unmöglich, siehe auch Rupprecht, aaO, S 53.

111 Porter, aaO X, Tf 1413 (12. Jh.)

112 Grundlegend sind die Substanzbestimmungen bei Crosby/Blum, Portail central, S 217 ff bzw Crosby, West Portals, S 1 ff, die erstmals eine

sichere ikonographische Beschreibung zulassen, da die ausführliche Bestimmung der Ikonographie bei Borries, Saint-Denis, S 98 ff, nicht immer zuverlässig zwischen Substanz und Restaurierung unterscheiden konnte. Borries scheint auch nicht erkannt zu haben, daß die Mandorlaform eine eigene Tradition besitzt und weder Mißverständnis des ursprünglichen, noch des restaurierenden Künstlers ist; siehe Cook, Painted Panels, S 49 ff.
Siehe weiters: Aubert, Gotische Plastik, S 4 ff, Tf 1; Crosby, L'abbaye royale, insb Tf 9 - 12; Katzenellenbogen, Programs, S 83 f; Mâle, aaO, S 177, Abb 136; Sauerländer, Gotische Skulptur, S 65 (Bibl.); Stoddard, West Portals, S 1 ff, Tf I; Vitry/Brière, Saint-Denis, S 49 ff

113 ** Sondergericht des Schreibers eines Kodex, mit positiver Wertung des Buches auf der "Seelenwaage": München, Bay. Staatsbibl., Clm 13 031, fol 1 r (um 1165/ "Etymologiae" des Isidor von Sevilla); Fischer, Zeichnung und Graphik, Abb 31; Bayerns Kirche im Mittelalter, S 27 (Nr 116), Abb 39

114 Z.B. Mâle, aaO, S 179; Simson, Gothic Cathedral, S 110 f

115 Aubert, Gotische Plastik, S 55 f; Fournee, Jugement dernier, Tf XLVIII, LV; Lapeyre, Façades occidentales, S 193 ff, Abb 136 - 145; Sauerländer, Gotische Skulptur, S 76 f, Abb 12, 13

116 Aubert, aaO, S 52; Borries, Saint-Denis, S 258 f; Lapeyre, aaO, S 256 ff, Abb 197 - 200; Sauerländer, aaO, S 76 f, Abb 17; Salet, Notre-Dame de Corbeil, S 110 ff

117 Lambert, Portails sculptés, S 84 ff, Abb 3; Sauerländer, Beiträge, S 21 ff; Verheyen, Fürstenportal, S 18 ff, mit problematischer Rekonstruktion; sicher kann allerdings eine Reduktion angenommen werden, da heute nur noch je fünf Apostel des Urprogramms erhalten sind.
Weiters: Broche, Laon, S 70 ff; Aubert, Gotische Plastik, S 53, Tf 40 (um 1165-70); idem, Sculpture, S 214 ff; Mâle, aaO, S 410, Abb 234; Mülbe, aaO, S 42 f, Tf V; Sauerländer, Gotische Skulptur, S 111

118 Originalaufnahmen und Abgüsse des unrestaurierten Zustandes demonstrieren die Fehlstellen und Probleme der Ergänzung. Vermutlich war die zurückhaltend dargestellte Mandorla, die heute kaum noch zu sehen ist, stärker spürbar.
Siehe: Lambert, Portails sculptés, Abb 4; Lapeyre, aaO, Abb 209; Roussel, Sculpture française, I S 7, Tf 5; Sauerländer, Beiträge, Abb 25; Verheyen, Fürstenportal, Abb 12

119 Es kann aus zwei Gründen von keiner echten Deesis gesprochen werden: Die vollkommen untergeordneten Interzessoren sitzen neben Christus, und Johannes der Evangelist ist nicht Bestandteil einer echten Deesis. Katzenellenbogen, Programs, S 84, glaubte schon in St.-Denis eine Deesis zu erkennen, da er außer Maria zwölf Gestalten zählte. Er übersah wohl, daß im Weltgericht die Zwölfzahl üblicherweise durch Beifügung von Paulus hergestellt wird. Bei einer 'kompletten' Darstellung der Apostel, im Gegensatz zur Andeutung der Apostelreihen, ist die Elfzahl die seltene und eindeutig sichtbare Ausnahme.

120 Das Urprogramm zeigte nur eine Bereitung des Gerichts.

121 Fillitz, Mittelalter I, Tf 290, 291 (um 1170); Hamann, St. Gilles I, S 198 ff, Abb 229 - 244; Labande, Saint-Trophime, S 36 ff; Lasteyrie, Etudes, S 63 ff, Tf XII - XV; Jahn, Kompositionsgesetze, S 48 ff, Tf IX, Abb 19; Mülbe, aaO, S 35 f, Tf I; Rouquette, Provence roman, Abb 72 - 79; Rupprecht, aaO, Tf 264 - 266, 268 - 271 (3. Dr. 12. Jh); Stoddard, Saint-Gilles-du-Gard, S 273 ff, Abb 381 - 396

122 Hamann, Lazarus in Heaven, S 3 f, Tf I A,B

123 Deuchler, Ingeborg-Psalter, Abb 236; Lambert, Portails sculptés, Abb 1; Roussel, Sculpture française I, Tf 5; Sauerländer, Beiträge, Abb 23; idem, Gotische Skulptur, Tf 69 oben, zeigen den Originalzustand vor der Restaurierung. So ist die Rekonstruktion des Engels mit dem Schwert nur wahrscheinlich, aber nicht ganz sicher.
Rekonstruierter Zustand: z.B. Aubert, Sculpture, S 214; Katzenellenbogen, Programs, Abb 79; Verheyen, Fürstenportal, Abb 11

124 Aus den Resten im Museum von Soisson aus St. Yved ist der ursprüngliche Zusammenhang der Höllenszene nicht mehr ersehbar. Sollten sie dennoch zu der unterdimensionierten Höllenfahrt Christi gehören, müssen sie als eine der fortschrittlichsten Höllenschilderungen ihrer Zeit angesprochen werden, siehe: Mülbe, aaO, S 48; Sauerländer, Gotische Skulptur, Tf 73 (um 1205-15); Vitry, Gotische Plastik, S 11 f, Tf 5 (um 1230)

125 Monographische Behandlungen: Abdul-Hak, Porches du transept, S 167 ff; Gosebruch, Gerichtsmeister, S 145 ff; Houvet, Chartres, I Tf 1, 3 (8 - 11, 25 - 37) 75 - 90, II Tf 2 - 11; Schlag, Skulpturen, S 118 ff
Baumonographieen: Aubert, Chartres, Abb 64 - 66; Grodecki, Chartres, Tf 52 - 59; Kidson, Sculpture, S 37 ff, Abb 88 - 103; Mâle, Notre-Dame, S 47 ff, Tf 59 - 63; idem, Chartres, S 103 ff; Marriage, Sculp-

tures of Chartres, S 226 ff, Tf 102 - 109
Sonstige: Aubert, Gotische Plastik, S 100 f, Tf 74; idem, Sculpture, S 225 ff; Aubert/Goubet, Gotische Kathedralen, Abb 181; Jahn, aaO, S 63 ff, Tf XIII, Abb 30; Jantzen, Kunst der Gotik, S 128 ff, Abb 24; Katzenellenbogen, Programs, S 82 ff, Abb 64 - 67, 76, 77; Mâle, L'art religieux XIII, S 426, Abb 173; Mülbe, aaO, S 43 f, Tf V; Sauerländer, Sens bis Straßburg, S 58 ff, Abb 100 - 105; idem, Gotische Skulptur, Tf 106 - 108, 112, 113

126 Die zu Seiten Christi sitzenden Interzessoren sind nun im Maßstab an die Gestalt Christi angepaßt, der Ersatz des Täufers durch den Evangelisten ist hier aber besonders deutlich. Der Austausch dürfte, literarisch fundamentiert durch Fulbert von Chartres, auf die gesteigerte Marienfrömmigkeit im Einklang mit dem Auftauchen der Pseudo-Deesis an Marienkathedralen zurückzuführen sein; Katzenellenbogen, Programs, S 85

127 Monographische Behandlungen: Le Rouziv, Portail du Jugement; Sauerländer, Westportale, S 1 ff
Baumonographieen: Aubert, Paris, S 17 f, Tf 41 - 46; Auzas, Notre-Dame, S 51 ff; Aubert/Vitry, Notre-Dame, S 115 ff///Jahn, Kompositionsgesetze, S 71 f, Tf XIV, Abb 32; Mâle, aaO XIII, S 426 ff, Abb 174; Medding, Westportale, S 70 ff, Abb 91, 93 - 97; Mülbe, aaO, S 44 ff, Tf VI; Sauerländer, Gotische Skulptur, Tf 144 - 150; Simson, Mittelalter II, Tf 63; Vitry, Gotische Skulptur, S 7 ff, Tf 1 - 4; Weigert, Gotische Plastik, Tf 45, 46, 47

128 * Es muß beachtet werden, daß das Suppedaneum mit dem himmlischen Jerusalem und der größte Teil der Auferstehung neben der Seelenwaage vollständig rekonstruiert sind. Zum Zustand vor der Wiederherstellung siehe: Auzas, Grandes heures, Abb 118, sowie zum Problem der Restaurierung Medding, aaO und Sauerländer, Westportale, Abb 14 (Zustand vor 1771) als einzige sichere Quelle des vollständigen Tympanons.

129 Trotz der Seltenheit dieser Darstellung belegen einzelne Anwendungen des Motives seine, wenn auch geringe, Gebräuchlichkeit: Aethelstan-Psalter, fol 21, siehe oben Anm 42; León, Kathedrale, siehe unten Anm 210; Sillé-le-Guillaume, Notre-Dame, Portal, E. 13. Jh., siehe Deshman, Anglo-Saxon, S 181, Abb 7; Mülbe, aaO, S 59, Tf XII

130 Monographische Behandlung: Medding, Westportale, S 20 ff insb 25 ff, Abb 2 - 12
Baumonographieen: Boinet, Amiens, S 44 ff; Durand, Amiens, I S 299 ff

insb 314 ff, III Tf XXVIII – XXXVIII; idem, Description abrégée, S 51 ff insb 65 ff
Sonstige: Aubert, Sculpture, S 250 ff; Jahn, aaO, S 76 ff, Tf XVI, Abb 34; Jantzen, Kunst der Gotik, S 131 ff, Abb 56 – 61; Mâle, aaO, XIII, S 427 ff, Abb 179; Mülbe, aaO, S 46 ff, Tf VI; Sauerländer, Gotische Skulptur, Tf 160, 161, 165; Vitry, Gotische Plastik, S 29 f, Tf 30

131 Monographische Behandlung: Pillion, Jugement dernier, S 247 ff
Baumonographieen: Brehier, Cathédrale de Reims, S 100 f, Tf 21, 28, 33; B. Vitry, Reims, S 21, Tf 40, 43; Vitry, Reims, II S 47 ff, Tf XXXIII – XLVIII; Lafrançoise-Pillion, Sculpteurs de Reims, S 13 ff, Tf 10 – 15; Mâle/Roubier, Reims, Tf 53 – 55; Moreau-Nélaton, Reims, S 90 ff, Tf 100 – 108; Reinhardt, Reims, S 141 f, Tf 22, 23 (Rekonstruktionsversuch eines früheren Zustandes); Tarpel, Reims, Tf 100 – 108
Sonstige: Aubert, Sculpture, S 257 ff; Aubert/Goubet, Gotische Kathedralen, Abb 194; Jahn, aaO, S 82 ff, Tf XVIII, Abb 38 – 40; Jantzen, Kunst der Gotik, S 133 f, Abb 33 – 41; Mülbe, aaO, S 49 f, Tf VII; Sauerländer, Gotische Skulptur, Tf 236 – 243; Vitry, Gotische Plastik, S 59 ff, Tf 58, 59

132 Aber auch hier sind Gebetshaltung und Größenordnung westeuopäisch aufgefaßt.

133 Aubert, aaO, S 284 ff; Carlier, Rampillon, S 57 ff, Tf IX – LXXXIV; Mâle, aaO, Abb 181; Sauerländer, aaO, Tf 180; Vitry/Brière, Sculpture française, Tf LXXXI-4

134 Hamann, St. Gilles, S 386 f, Abb 493; Ledrus, Notre-Dame de la Couture, S 23 ff; Lesueur, Eglise de la Couture, S 132 ff, Abb S 133; Mülbe, aaO, S 50, Tf VII; Sauerländer, aaO, S 182 f, Abb 108

135 Aubert, aaO, S 287; Jahn, aaO, S 108 f, Tf XXIV, Abb 54; Maillard, Sculptures, S 97 ff, Tf XIV – XVI; Mâle, aaO, S 432, Abb 175; Sauerländer, aaO, Tf 296, 297

136 Cirot de la Ville, St.-Seurin, S 395 ff, Tf S 396; Gardelles, Saint-André, S 167, Abb 41; idem, Sculpture, S 223 ff, Abb 17 – 23; Loirette, Saint-Seurin, S 82 ff; Mâle, aaO, S 432, Abb 176; Mülbe, aaO, S 50, Tf VIII; Sauerländer, aaO, Tf 304; Vitry/Brière, aaO, Tf LXXVIII-2-4

137 Courteault, Cathédrale, S 62 ff, Abb S 47, 65; idem, Saint-André, S

48 ff; Gardelles, Saint-André, S 146 ff, Abb 32 - 39; Mâle, aaO, S 431, Abb 177; Mülbe, aaO, S 51, Tf VIII; Sauerländer, aaO, Tf 306; Vitry/Brière, aaO, Tf LXXVIII-1

138 Salet, Dax, S 386 ff; Sauerländer, aaO, Tf 308, 309; Mülbe, aaO, S 54 f

139 Rey, L'art gothique, S 176, Tf IV; Sauerländer, aaO, Tf 307; Vallery-Radot, Bazas, S 292 ff; Mülbe, aaO, S 54, Tf X

140 Aubert, Saint-Emilion, S 179, Tf nach S 178; Serbat, Saint-Emilion, S 187, Tf nach S 186

141 Aubert, aaO, S 172, Tf nach S 172; Serbat, aaO, S 167, Tf nach S 168

142 Monographische Behandlung: Bayard, West Portals, S 89 ff, 136 f, Tf 124 - 132, zur Bestimmung der originalen Substanz S 375, Tf XIX - XXV
Baumonographieen: Boinet, Bourges, S 72 ff; idem, Sculptures de Bourges, S 47 ff (Abbn u Tfn); Gauchery/Gauchery-Grodecki, Bourges, Tf 46 - 58 (gute Details); Mutê, Bourges, Tf 121 - 146 (gute Details); Verrier, Kathedrale von Bourges, Tf 3 - 13
Sonstige: Aubert, Sculpture, S 281 ff; idem, Hochgotik, S 75 ff (um 1270/80); Aubert/Goubet, Gotische Kathedralen, Abb 134, 137 - 143; Gerstenberg/Domke, Baukunst, Tf 112, 113; Jahn, aaO, S 101 ff, Tf XXIII, Abb 52, Tf XXIV, Abb 53; Mülbe, aaO, S 52 f, Tf IX; Vitry, Gotische Plastik, S 97 f, Tf 85, 86; Weigert, Gotische Plastik, Tf 112

143 Um die Mitte des 12. Jh. taucht neben dem von der Seite gesehenen Höllenrachen die Darstellung der Frontalsicht auf. Während das neue Motiv im Winchester Psalter (fol 39: Fillitz, Mittelalter I, Tf 400; siehe auch unten Anm 222) noch als Verdopplungsmotiv des Ursprünglichen erscheint, ist bei den Umwandlungsdarstellungen des Eadwine-Psalters, siehe oben Anm 84, 86, die Gestaltung auch schon abgeschlossen zu finden: Fol 126 r verwendet noch die Verdopplung, aber auf fol 11 v und 94 r ist die neue Form schon vollendet vorhanden. Ein Kapitell in Toledo/Ohio und die Reste von Braine haben den Höllenkessel über dem Höllenrachen zuerst in Frankreich übernommen, siehe oben Anm 107, 124. Entsprechend parallel dazu kommt diese Motivkombination auch in Tudela in Nordspanien vor, siehe unten Anm 206. Zu den vielleicht vorbildhaften älteren Darstellungen in England siehe unten Abschnitt 3,A

144 Aubert/Goubet, Gotische Kathedralen, Abb 297 - 299; Lambert, Bayonne, S 545 ff; Mülbe, aaO, S 53 f, Tf X; Rey, L'art gothique, S 176, Abb 138

145 Auch das Portal von Saint-Eugène, E. 13. Jh. zeigt diesen "Rückfall" in die Majestasikonographie, zusammen mit der seltenen Stifterdarstellung: Boinet, Portail de Saint-Eugène, S 278 ff; Fleury, Antiquites et monuments IV, S 26, Abb 551

146 Aubert, Sculpture, S 313; Aubert/Goubet, Gotische Kathedralen, Abb 383; Boinet, Sculptures de Bourges, S 69, Abb 13; Lanfry, La Cathédrale, S 41 f, Abb S 41; Lefrançoise-Pillion, XIV^{e} siècle, S 49 f, Tf VI; Loisel, Rouen, S 90 ff; Mâle, aaO, Abb 180; Mülbe, aaO, S 56 f, Tf XI; Pillion, Portails latéraux, S 2, Abb 1; Simson, Mittelalter II, Tf 80

147 Delaporte/Houvet, Vitraux de Chartres, S 519 ff, Abb 61, Tf CCLXXV - CCLXXXII, Farbtf 10; Grodecki, Chartres, Farbtf S 17; Haselhorst, Glasfenster, S 106 ff, Anhang S 59

148 Haselhorst, Glasfenster, S 38 f, Anhang S 48; Hemmerdinger-Iliadou, Données archéologiques, Abb 5 (nach Martin/Cahier); Martin/Cahier, Vitraux, S 171 ff, Tf Et X, III; Verrier, Kathedrale von Bourges, Farbtf XIV - XV (Details)

149 Diese Verteilung auf Kompartimente findet man gegen Ende des 13. Jh. aber auch auf Portaldarstellungen, eine Tatsache, die für ein Zerbrechen der Formalstruktur der Portale spricht: z.B. Troyes, Saint-Urbain, Westportal, nach 1270: Mülbe, aaO, S 55 f, Tf XI; Roussel, Sculpture française II, S 7 f, Tf 5, 7 (Die Darstellung erinnert stark an Fensterdarstellungen; Apostel und Fürbitter sind gleichzeitig vertreten)

150 Lasteyrie, Peinture sur verre, Tf XX

151 Deschamps/Thibout, Peinture murale, S 60 f, Tf XVII

152 Roblot-Delondre, Saint-Loup-de-Naud, S 131 f, Tf XII; Schapiro, Mozarabic to Romanesque, Abb 8

153 Siehe Deschamps/Thibout, Peinture murale gothique, S 13 f

154 Deschamps/Thibout, Peinture murale gothique, S 153 f, Tf V-2-3, Tf LXXXV-2

155 Lemoisne, Gotische Malerei, S 31, Tf 6 (wohl zu spät gegen 1330/40 datiert); Deschamps/Thibout, aaO, S 138, Tf LXXIII

156 Deschamps/Thibout, aaO, S 134, Abb 48, 49

157 Barral I Altet, Saint-Michel, S 267, 286 ff, Abb 31, 42; Gardelles, Recherches, S 121, Abb 6

158 In einer Handschrift, die vermutlich in den Pariser Hofwerkstätten um 1230/40 entstand, ist die jüngste Form der Arkadenreihen vorbereitet. In der Architekturrahmung des Schoßes Abrahams, die an Bourges erinnert, sind die himmlischen Wohnungen der Seligen eingelassen; die gleichförmige zweistöckige Anordnung deutet schon die späteren Darstellungen vieler Reihen an: Oxford, Bodleiana, Ms. Douce 50, fol 5 r (Himmel und Hölle). Siehe Branner, Manuscript Painting, S 228, Abb 305; G. Haseloff, Psalterillustrationen, S 106 (1230 - 50); Pächt/Alexander, Bodleian Library 1, S 42 (Nr 535)(3.V. 13. Jh.)

159 Deschamps/Thibout, aaO, S 129, Abb 46; Fournée, Jugement dernier, S 143, Tf LVI

160 Siehe oben Anm 140

161 Pré, Découvertes récentes, S 91, Abb 11, 12, 17; Deschamps/Thibout, aaO, S 163, Tf XCI-3

162 Deschamps/Thibout, aaO, S 13, Tf LXI-2

163 Deschamps/Thibout, aaO, S 13, 202, Tf CXXXIII; Fournée, aaO, Tf LVI

164 Leroquais, Psautiers, I S 9 ff, III Tf XLV

165 Die Faksimileausgabe, Bastard-d'Estang, Histoire de Jésus-Christ (Tf XXVII) durch Kriegsverlust der Staatsbibliothek München in Deutschland nicht mehr vorhanden.
James, Catalogue, S 149 ff (Nr 101); Mâle, L'art religieux XII, Abb 233

166 Martin/Cahier, Vitraux, S 174, Tf Et IX; Martin, Joyaux de l'Arsenal I, Tf XLVII - XLIX (vollständige Wiedergabe des Bildschmuckes der Handschrift);
Fournée, Jugement dernier, Tf XXIX (fol 169 v); Leroquais, Psautiers, II S 13 f (Nr 255), III Tf LXX (fol 170 v)

167 Deuchler, Ingeborg-Psalter, S 64 f, Abb 37; Fournée, Jugement dernier, Tf VII; Leroquais, Psautiers, I S 138 ff (Nr 111); Zarnecki, Medieval World, Abb 384

168 Der Inhalt ist motivisch identisch mit dem Chorhauptfenster des inneren Umganges der Kathedrale von Bourges: Martin/Cahier, Vitraux, Tf XIX

169 Branner, Manuscript Painting, S 89, 224, Abb 252

170 Branner interpretiert als Gott Vater. Er bewertet damit den Typus des "Alten der Tage" zu hoch und übersieht Parallelen, wie in Arsenal 1186, fol 170 v, siehe oben Anm 166, und Douce 50, fol 5 r, siehe oben Anm 158 (von ihm selbst publiziert !)

171 Leroquais, Psautiers, I S 232 ff (Nr 197), Tf LXXX

172 Leroquais, aaO, I S 73 ff (Nr 64), Tf LXXXII

173 Leroquais, Sacramentaires, II S 135 f, IV Tf LIV; Schrade, Romanische Malerei, S 259, Abb 2

174 Martin, Miniatures du manuscrit 870, S 56, Abb IV

175 Boinet, Manuscrits a peintures, S 31 ff (insb 35), Tf XI

176 Didot, Fac-similé, S 38; Friedman, Joinville's Credo, S 43

177 Deleborde/Lauer, Decoration murale, S 80 f, Tf X; Friedman, aaO, S 3f, Tf IV; Os, Vecchietta, Abb 54

178 Friedman, aaO, S 4 f, Tf XXII

179 Auriol, Missels manuscrits, S 116, Tf XLIX

180 Fournée, Jugement dernier, hat seinen Vorteil der Kenntnis nationaler Denkmäler nicht ausgeschöpft und das spätmittelalterliche Vergleichsmaterial verhältnismäßig nachlässig behandelt.

181 Siehe Koechlin, Ivoires, Nr 60, 172, 234, 524, 348 bis, 775, 783 (mit Abbn). Die Vatikanische Bibliothek besitzt zwei gute Beispiele: Matt, Vaticana, S 183 f, Tf 147 (= Koechlin Nr 37), Tf 148 (= Koechlin Nr 812). Vier hervorragende Stücke sind mit der Sammlung Carrand in das Museo Nazionale im Bargello in Florenz gelangt: Alinari 58 302, 58 311,

58 312, 58 315

182 Meist in der Art wie einst in Conques und dann erst wieder in Troyes

183 Sehr oft ist Maria gekrönt dargestellt. Die Restaurierungsprobleme erschweren aber eine definitive Aussage.

184 Siehe vor allem die Beispiele der Buchmalerei

185 Siehe Kapitel II, Anm 129

186 Wichtige Übersichten über diesen Sonderbereich der lateinischen, und nachfolgend nationalsprachlichen, Literatur bei: Fritzsche, Die lateinischen Visionen I/II; MacCulloch, Early Christian Visions; idem, Faith and Fable, S 183 ff; Os, Religious Visions (beschränkt auf England); Patch, The Other World; Rüegg, Jenseitsvorstellungen vor Dante; Wright, St. Patrick's Purgatory

187 Erhalten im Florilegium Casinense, Cod. CCXLVII, pag 712 ff, Montecasino: Cancellieri, Osservazioni, S 131 ff; Bibiliotheca Casinensis V, S 191 ff

188 Man findet auch die Bezeichnungen Visio Tundali, Vision des (Ritters) Tundalus: Schade, Visio Tnugdali; Seymour, Irish Visions, S 124 ff; Wagner, Visio Tnugdali; idem, Tundale; Spilling, Visio Tnugdali (Jüngste derzeit zugängliche kritische Arbeit mit Bibl.. Die angekündigte Arbeit von N. Palmer war noch nicht greifbar)

189 Henricus Salteriensis : MPL 180, Sp 973 ff;
Leslie, Saint Patrick's Pugatory, insb S 145 ff; Locke, A New Date, S 641 ff (Bibl. u Hss-Liste); Seymour, Irish Visions, S 168 ff; Wright, St. Patrick's Purgatory, S 60 ff

190 Huber, Eynsham, S 641 ff; Luard, Chronica Majora II, S 423 ff

191 Luard, Chronica Majora II, S 497 ff
*

192 Paradiestor und Abrahams Schoß reichen als Kürzel innerhalb der westlichen Gerichtsikonographie aus.

193 Es besteht keine einheitliche Vorstellung über die Strafen und ihre Zuweisung in das Purgatorium bzw in die eigentliche Hölle. Die differenzierten Strafen für verschiedene Sünden gehören in der Regel dem Fegefeuer an, da die selteneren Schilderungen von Strafen für endgül-

tig Verdammte schier unbeschreiblich sind, also auch nicht darstellbar sind.

194 Das alte Brückenmotiv wird auch in der mittelalterlichen Visionsliteratur gern aufgegriffen, auch in den verschiedenen Fassungen der Paulusvision, gehört aber nicht zu deren Urfassung. Silverstein, Visio Sancti Pauli, S 102 n 32, sowie allgemein, S 77, 123; Fritzsche, Die lateinischen Visionen II, S 356 u.a.
Die früheste Darstellung des Brückenmotives innerhalb eines Weltgerichtsbildes, die wir kennen, stammt aus der Zeit um 1400: Westwandfresko vor Santa Maria in Piano in den Abruzzen. Siehe Balzano, L'arte abruzzese, S 51; Rasetti, Giudizio Universale, S 121 ff, Tf XLI - XLIII

195 Siehe oben Anm 90, 187

196 Siehe oben Anm 77 ff

197 James, Apocryphal NT, S 509; Hennecke/Schneemelcher, Apokryphen II, S 475

198 James, aaO, S 390 bzw 544; Hennecke/Schneemelcher, aaO, S 331 bzw 556

199 James, aaO, S 563

200 Siehe oben Anm 21

201 Siehe unten Anm 222. Zu den ältesten Darstellungen mit Gestell gehört auch der Kessel in der Höllenszenerie des Höllenfahrtsrelief im Kreuzgang von Gerona (2.H. 12. Jh.): Casanovas/Dubler/Neuss, Apocalypsin Prolegomena, S 73 (fälschlich A. 12. Jh. datiert und in Abhängigkeit zur Handschrift dargestellt); Bague, Edad media, Abb 287

202 Cancellieri, Osservazioni, S 152 f

203 Beispiele kann man in den Kirchen von Asnières-sur-Vègres, Westwandfresko (Pré, Decouvertes récentes, S 91 f, Abb 13; Deschamps/Thibout, Peinture murale gothique, S 103, Tf XLVIII-1-2) und Tour-en-Bessin, Relief (Fournée, Jugement dernier, Tf XLVIII) finden, die allerdings bereits der Mitte des 14. Jh. angehören, also zu einer Zeit entstanden sind, zu der auch schon Visionsillustrationen aufgetaucht sind.

204 Monographische Behandlungen: Buschbeck, Pórtico de la Gloria, insb S 12 ff; Castillo, Portico de la Gloria; Gaillard, Porche de la Gloire.

Sonstige: Baguê, Edad media, S 569 f, Abb 281 - 283; Conant, Santiago de Compostela, S 32 f, Abb 23, 25; Fournée, Jugement dernier, Tf XXV; Gudiol Ricart/Gaya Nuño, Arquitectura, S 346 ff, Abb 508 - 511; Porter, Pilgrimage Roads VI, Tf 822 - 828; idem, Romanische Plastik II, S 39 ff, Tf 156 - 160

205 Baguê, Edad media, Abb 273; Gudiol Ricart/Gaya Nuño, Arquitectura, S 156, Abb 257; Lojendo/Gaillard, Navarre romane, S 192 ff, Abb 50 - 57; Palol/Hirmer, Spanien, Tf 232, 233; Porter, Pigrimage Roads VI, Tf 747; idem, Romanische Plastik II, S 31 f, Tf 88

206 Baguê, aaO, S 569, Abb 279; Buschbeck, aaO, S 52, Tf XXV, Abb 59; Crozet, Sculpture romane, S 121 ff, Abb 3 - 6; Gudiol Ricart/Gaya Nuño, aaO, S 176, Abb 300, 301; Palol/Hirmer, Spanien, Tf 238; Porter, Pilgrimage Roads VI, Tf 786

207 Deknatel, Burgos and León, S 277 ff, Abb 19, 21; Durán Saupere/Ainaud de Lasarte, Escultura gótica, S 20 ff, Abb 7 - 10; Huidobro, Burgos, S 27 ff; Mata, Burgos, S 52 ff; Mahn, Kathedralplastik in Spanien, S 19 ff, Abb 8, 17 - 23

208 Siehe Schiller, Ikonographie II, S 210 ff und die dort weiterführend genannte Literatur

209 Im Kathedralkreuzgang erhalten, das Tympanon aus dem Bischofpalast, um 1280 (Durán Saupere/Ainaud de Lasarte, aaO, S 40, Abb 25 (falsch bezeichnet); Mahn, aaO, Abb 70) und das Tympanon zur Corpus-Christi-Kapelle am Kreuzgang, um 1340 (Huidobro, Burgos, S 72, Abb S 73; Mahn, aaO, Abb 82; Mata, Burgos, S 372).
Tympanon von St. Esteban, um 1330 (Mahn, aaO, Abb 99)

210 Berrueta, León, S 26 ff, Abb S 21 ff; Deknatel, Burgos and León, S 326 ff, Abb 65 - 67; Durán Saupere/Ainaud de Lasarte, aaO, S 42 ff, Abb 27, 29, 30; Mahn, aaO, S 41 f, Abb 120, 131 - 136

211 Siehe aber auch die Engelsmusik in Ste. Radegonde, Poitiers; oben Anm 150

212 Cook/Gudiol Ricart, Pintura, S 96, Abb 69, 70; Kuhn, Mural Painting, S 53, Tf LIII-1-2; Post, Spanish Painting II, S 18 ff, Abb 85

213 Cook/Gudiol Ricart, aaO, S 117, Abb 85; Gudiol i Cunill, Primitius I, Abb 194 ff

214 Gantner, Gotische Kunst, S 215 f, Abb 174; der Richter ist stärker als gewohnt isoliert, und Maria, die Himmelskönigin, ist als alleinige Fürbitterin dargestellt.

215 Brenk, Wandmalerei, S 144 ff, Abb 53 - 56; Bouffard, Fresques du narthex, S 167 ff; Reinhardt, Payerne, S 390; idem, Abteikirche, S 8 ff

216 Brenk, aaO, S 148 f, überbewertet den Einfluß der Ile-de-France und übersieht u.a., daß gleichzeitig mit Laon auch in der deutschen Kunst der Wundmalchristus mit der "echten" Deesis in Verbindung gebracht wird (siehe unten: München, Psalter der Graph. Slg., Anm 319)

217 Monographische Behandlungen: Hell, Engelspfeiler; Keller, Engelspfeiler I; idem, Engelspfeiler II; Polaczek, Gerichtspfeiler, S 148 ff
Baumonographien: Dehio, Straßburger Münster, S 30 f (38), Tf 78, 79 (39 - 46); Hamann/Weigert, Straßburger Münster, S 52 ff, Abb 22 - 29, Tf 40 - 49; Reinhardt, Strasbourg, S 105 ff, Abb 78 - 82, 86, 87; Schmitt, Straßburger Münster I, Tf 15 - 24 a; Walter, Strasbourg, S 53 ff
Sonstige: Pinder, Kaiserzeit, S 266, Tf 313, 355, 356; Sauerländer, Gotische Plastik, Tf 136 - 140 (Bibl.); Vitry, Gotische Plastik, S 56 f, Tf 51 - 53

218 Dehio, Straßburger Münster, S 32, Tf 97; Reinhardt, Strasbourg, S 124 f; Schmitt, Gotische Skulpturen II, Tf 130

219 Folda, Latin Kingdom, S 260 f, Tf XXXIV, XXXV

220 Siehe zu diesen Problemen u.a. Boase, Ecclesiastical Art und zu Sonderproblemen der Malerei Buchthal, Miniature Painting; Folda, aaO und Weitzmann, Icon Painting

221 Siehe Kapitel II, Anm 113 ff

222 * Wormald, Winchester Psalter, S 27 f, 72 f, Abb 34 - 42, 57, Farbtf 1; Kauffmann, Romanesque Mss., S 105 f (Nr 78 / Bibl.)

223 Die Pergamentblätter wurden nach dem Brand der Cotton-Bibliothek gespalten. Daher enthält die Handschrift heute nur noch Recto-Illuminationen; deshalb sind zwei Zählungen angegeben.

224 Man muß mit einem hohen Kleriker als Auftraggeber rechnen, vielleicht Henry of Blois, Bischof von Winchester, Bruder des letzten normanni-

schen Königs, Stephan: Wormald, Winchester Psalter, S 125

225 Es ist uns keine ältere Darstellung des Höllenkessels auf einem Gestell (Dreifuß) begegnet, siehe auch oben Anm 201

226 Siehe oben Anm 62

227 Siehe oben Anm 79

228 Bell, Hardham and Clayton, Schema Hardham, Tf 40; Demus, Romanische Wandmalerei, S 170; Tristram, English Wall Ptg. XII. S 131.
Auf einem der Felder sind bereits zwei Höllenkessel dargestellt, was die Darstellung zu einer der ältesten Parallelen der Visio Alberici macht.

229 Siehe oben Anm 186 ff. Nach Menge und Qualität der erhaltenen Manuskripte spielten die Visionen auf den Inseln eine hervorragende Rolle, die über jene in anderen Kulturbereichen hinausgeht.

230 (Inschrift auf der Rückseite: Given to Thomas Kerrich by Robert Masters D.D. Aug. 23 1976) Arte Románico, S 299 f (Nr 548), Tf XLIV; Baltrušaitis, Rêveils et prodiges, S 130, Abb 18 A (um 1150); Gauthier, Emaux, S 122, 342 f, (Nr 80); Mitchell, English Enamels, S 163 ff, Tf I; Stone, Sculpture in Britain, S 82, Abb 51 A (3.V. 12. Jh.)

231 Schiller, Ikonographie III, S 155, Abb 478

232 Noch vorhanden sind: Fragmente einer Majestas und von Paulus aus einer Apostelreihe, weiters von links nach rechts, in der Fassade vermauert: Die Vertreibung aus dem Paradies, Kain und Abel bei der Arbeit, Geburt und Tod des Kain, die Hölle, die Höllenfahrt Christi, Selige, Fest des reichen Prassers und der arme Lazarus, Tod des Reichen und des Lazarus', Abrahams Schoß.
Saxl, English Sculptures, S 45 ff, Abb (30), 31, Tf (XXXII - XLV), XLVI - XLVIII; Zarnecki, Romanesque Sculpture, S 25 f, Abb 62, 63; idem, Sculpture at Lincoln, (S 8 ff, Abb 10 b - 15 a) S 10 f, Abb 16 a - 19 a

233 Saxl, English Sculptures, S 55, Tf XCIII - XCV; Gardner, Medieval Sculpture, S 91, Abb 157. Nur wenig später findet man dieses Motiv des über dem Höllenmaul geheizten Kessels in den Fragmenten von Saint-Yved in Braine (um 1205-15, z.B. Sauerländer, Gotische Skulptur, Tf 73) und den Archivolten von Tudela, siehe oben Anm 206. Siehe auch

das Kapitell in Toledo/Ohio, Anm 107, das mit dem Relief von York annähernd gleichzeitig entstanden sein könnte.

234 Dieses Fresko wird häufig zitiert, wenn es gilt, englische mittelalterliche Malerei des Weltgerichtskreises zu demonstrieren. Eriksson, L'échelle, S 439 ff; Waller, Wall-Paintings, S 35 ff, Abb 1 – 3; sowie Anthony, Romanesque Frescoes, S 190, Abb 470, 471; Anderson, History and Imagery, S 126 f, Abb 41; Brandon, Judgement of the Dead, S 125, Fig 7; Caiger-Smith, Mural Painting, S 175 (Bibl.); Tristram, English Wall Painting XII, S 108 f, Tf 48, 49

235 Ob hier tatsächlich das Brückenmotiv der Jenseitsvisionen dargestellt ist, wie Anderson, aaO, S 127 und Anthony in Anlehnung an Waller, aaO, S 40 f, behaupten, können wir nicht zweifelsfrei feststellen. Immerhin führt die Nagelstange, die von zwei Dämonen gehalten wird, über einen Höllenkessel, erinnert also entfernt an die schmale Brücke, die über das Feuer des Läuterungsstromes führt. Zu sicheren Darstellungen siehe unten Anm 250, 251 und zur Verbindung mit dem Weltgericht oben Anm 194.

236 Fournée, Jugement dernier, Tf VI; Kauffmann, Romanesque Mss., S 114 (Nr 89), Abb 254; Leroquais, Livres d'Heures I, S 311 ff (Nr 148)

237 Während in den Vorsatzbildern zu Psalterhandschriften König David üblich ist und auch Christus als künftiger Richter gelegentlich dargestellt wird, ist ein vollständiges Gerichtsbild zu dieser Zeit noch singulär. Siehe G. Haseloff, Psalterillustrationen, Tabellen S 100 ff

238 Boase, English Art, S 281 f, Tf 87; Cockerell, W. de Brailes, S 5 f, Tf I; James, Catalogue, S 36, Tf s.n.; Millar, English Manuscripts, S 41, 90, Tf 59 b

239 Deshalb ist der Vergleich mit dem Parisinus latinus 10 433 von Kauffmann, Romanesque Mss, S 114, nicht ganz zutreffend. "Besser" wäre der Vergleich mit dem Missale von Mont-Saint-Eloi, siehe Anm 173

240 Caiger-Smith, Mural Painting, S 131 (Bibl. / die Datierung 2.H. 13. erscheint uns zu spät); Tristram, English Wall Ptg XIII, S 502, Tf 74

241 Anthony, Romanesque Frescoes, S 194 f, Abb 479; Caiger-Smith, aaO, S 143; Demus, Romanische Wandmalerei, S 174, Abb 42; Tristram, English Wall Ptg XII, S 147 f, Tf 67 – 71

242 Baker, Wall Paintings, S 75; Caiger-Smith, aaO, S 178; Campion, Plumpton

Church, S 198 ff.
Unter den im 19. Jh. gefundenen und danach zerstörten Fresken, publiziert von Campion, befand sich auch eine Ankleidehilfe für Auferstehende durch einen Engel. Bei Restaurierungsarbeiten 1955 und 1958 kamen weitere Reste einer großen Weltgerichtsdarstellung ans Tageslicht, die entfernt an Clayton erinnern sollen; eine Publikation liegt noch nicht vor.

243 * James, Western Manuscripts I, S 336; Millar, English Manuscripts, S 46 f, 92, Tf 68

244 Die Ähnlichkeit zur Darstellung des Ingeborg-Psalters verwundert nicht, wenn man bedenkt, daß die stilistische Übereinstimmung lange Zeit dazu geführt hat, den Ingeborg-Psalter auch als englische Handschrift zu sehen, Millar, aaO, S 45 f

245 Siehe unten Anm 408. Allerdings ist das Motiv auch in England heimisch, wie Plumpton zeigte. Eine Untersuchung über den Zusammenhang und die Ikonographie des Motivs steht noch aus.

247 Tischendorf, Apocalypses Apocryphae, S 34 ff, hat als erster die kurze griechische Fassung herausgebracht. Erst mit den späteren Redaktionen erhielt die apokryphe Apokalypse den Charakter der Vision.

246 Baltrušaitis, Réveils et prodiges, S 281, Abb 12

248 Die wichtigste Forschung liegt in den Werken von Brandes, Visio S. Pauli, S 1 ff und idem, Mittelenglische Paulusvision und Silverstein, Visio Sancti Pauli, Vision of S. Paul und "Apocalypse of Paul" vor. Eine gute Diskussion des Forschungsstandes auch bei Hennecke/Schneemelcher, Apokryphen II, S 536 ff.
Auf die jüngere, insbesonders nationalsprachlichen Fassungen betreffende Forschung verweist Tveitane, Norrøn Versjon.
Für die Untersuchung der verschiedenen Redaktionen nach wie vor unumgänglich: Silverstein, Visio Sancti Pauli.

249 Morris, Old English Miscellany, S 147 ff, 210 ff, 223 ff, hat drei ähnliche, aber deutlich unterscheidbare Fassungen aus Handschriften des 13. Jh. publiziert, die folgende Titel tragen: Ici comencent les unze peynes de enfern les queus seynt pool v(ist) - Narracio quo michel duxit paulum ad infernum - De visions of seynt poul wan he was rapt in-to paradys.

250 Baltrušaitis, Rêveils et prodiges, S 275 ff, Abb 9 (= "Verger de Soulas", Anf 14. Jh., Paris, Bibl Nat, Ms fr 9220, fol 7v/8r)

251 Toulouse, Bibl Mun, Ms 815, Beibindung einer Apk-Handschrift: Illustrationen bei Auriol, "Descente de Saint Paul", S 131 ff - Text bei Meyer, Descente de Saint-Paul, S 357 ff veröffentlicht. Der Text entspricht der sog. Redaktion IV nach Brandes, die zu den gebräuchlichsten Versionen zählte.

252 * Diese wertvolle und bilderreiche Handschrift muß als unpubliziert gelten. Nur vereinzelte Abbildungen sind in der Literatur zu finden. Unsere Beobachtungen wurden in der Bibliothek gemacht.
Der zyklische Zusammenhang der hier erwähnten Miniaturen ist der Forschung ebenfalls entgangen. Einzig die Höllenschilderungen sind Eric Millar, und dadurch der Öffentlichkeit, durch A. Haseloff bekannt gemacht worden und werden vereinzelt abgebildet; Baltrušaitis, aaO, S 129, Abb 17 (um 1200); Saxl, English Sculptures, Abb 38 (fälschlich fol 130 v bezeichnet)

253 * Die vorgebundenen Miniaturen der Cambridger Handschrift sind heute in unstimmiger Reihenfolge und nicht mehr vollständig. Der Reichtum der Münchener Handschrift war sicher nie vorhanden. Dafür ist, von gänzlich anderer Hand, die Initiale D zum Psalm CI zu einer Bitte um ein gnädiges Gericht ausgestaltet (fol 113r): Einer Äbtissin, wahrscheinlich der Auftraggeberin der Handschrift, und einer Nonne erscheint über einem (Kreuz-)Altar der Richter in Begleitung von Arma-Engeln; Thompson/Warner et altri, New Pal. Soc. II, Tf 216d.
An der entsprechenden Stelle von Clm 835 findet man nur eine sehr aufwendige ornamentale Initiale.

254 Das Calcatio-Motiv gehört eigentlich zur Christus-Victor Darstellung nach Psalm 91 (90):13, "Über Aspis und Basilik wirst du gehen und treten auf junge Löwen und Drachen". Deshalb auch bei Schiller, Ikonographie III, S 39, Abb 91, unter Christus Victor zu finden, obwohl bei der Miniatur der Majestas-Charkater überwiegt.
Zum Motiv siehe Goldschmidt, Albanispsalter, S 52 ff; Heinz Köhn (Aspis) in: RDK I, Sp 1147 - 1552

255 Zur Einführung in die Ekklesiologie der Frühscholastiker siehe Beiner, Die Kirche - Gottes Heil in der Welt

256 Bibliotheca Medicea Laurenziana, Cod. Plut. 12.17, fol 2 v: Dodwell, Canterbury School, S 28, Tf 17a; Kauffmann, Romanesque Mss., S 62 f

(Nr 19), Abb 50; Laborde, Cité de Dieu I, S 217 (Nr 1)

257 Ehemals fol 225 v : Straub/Keller, Hortus Deliciarum, S 45 f, Tf LIX; Walter, Hortus Deliciarum, S 97, Tf XL

258 Gardner, Medieval Sculpture, S 107, Abb 199, 200

259 Borenius/Tristram, Englische Malerei, S 16, Tf 35; Tristram, English Wall Ptg XIII, S 126 ff, Tf 50

260 * Cockerell, W. de Brailes, S 16, Tf XVI; Millar, English Manuscripts, S 50, 95, Tf 75 v; idem, Library of A. Chester Beatty I, S 124 (Nr 38), Tf XC a

261 Da es sich bei dieser sehr selbstbewußten Darstellung um einen Tonsurierten handelt, liegt es nahe, an einen ehemaligen Mönch zu denken.

262 * Cockerell, W. de Brailes, S 15, Tf XV a (fol 1). Der Gegenüberstellung von Himmel und Hölle entspricht die Gegenüberstellung von je drei Tugend- und Lasterdarstellungen: Caritas, humilitas und paciencia gegen avaritia, superbia und ira (Inschriften).

263 * Swarzenski, Unknown Bible Pictures, S 59, Abb 27, 28 (2.V. 13. Jh.)

264 Colchester, S. Andrew Wells, insb S 5; Hope/Lethaby, Imagery and Sculptures, S 143 ff. Brieger, Trinity College Apocalypse, S 5, sieht in dem Konzept ein Apokalypsen-Programm.

265 Tristram, English Wall Ptg XIII, S 540 f, Tf 172

266 Caiger-Smith, Mural Painting, S 144; Tristram, aaO, S 590, Tf Suppl 24a

267 Tristram, aaO, S 620, Tf 56; nach 1853 zerstört, aber durch gute Zeichnung überliefert.

268 Caiger-Smith, aaO, S 150 (E. 13. Jh.); Tristram, aaO, S 531, Tf 138 - 140

269 Caiger-Smith, aaO, S 178 (wegen der Primitivität Anf 13. Jh. datiert); Tristram, aaO, S 588, Tf Suppl 37 c

270 Tristram, aaO, S 504, Tf 193 b

271 London, British Library, Ms Add 21 926, fol 25 r. Nach Originalfoto

272 Brieger, English Art, S 191 f; Gardner, Medieval Sculpture, S 144 ff, Abb 274 – 278. Das Portal steht aber nicht in direktem Zusammenhang mit den Reliefs des Angel Choir, wie Brieger, S 192 f, angibt; siehe dazu auch Gardner, aaO, S 117 ff, Abb 217 – 230

273 Die zeitgenössische Tympanondarstellung von Troyes, siehe oben Anm 149, kennt neben der noch stärker gerahmten Gruppenverteilung ebenfalls eine vierpaßförmige Glorie Christi; in ihr sind aber neben dem Richter noch zwei Arma-Engel und die miniaturisierten Apostel zu Füßen Christi vorhanden.
Zur Demonstration der Seitenwunde, die uns schon in León begegnete, siehe vor allem unten Mainz, Anm 335, und verwandte deutsche Beispiele, Anm 383

274 Bagrow/Skelton, Kartographie, S 60 f, Tf XXIV (um 1290); Miller, Weltkarten IV, Tf (Maßstab 3/7); idem, Herefordkarte, S 16; Moir/Letts, World Map, Tf III. Die grundsätzlichen Arbeiten von Crone, insbesonders die von ihm herausgegebene Faksimileausgabe, World Map by Richard of Haldingham, waren uns nicht zugänglich.

275 Deutsche Übertragung z.B. Miller, Weltkarten IV, S 6 f
Englische Übertragung z.B. Brandon, Judgement of the Dead, S 234 f

276 Fournée, Jugement dernier, S 110f

277 Saunders, Englische Buchmalerei, S 98, Tf 88 a

278 Millar, Miniature anglaise, S 18, 59 f, Tf 36; Warner, Queen Mary's Psalter, Tf 297, 298

279 London, British Library, Ms Add 39 810 (St. Omer-Psalter, um 1322/25), fol 120 r : Millar, Miniature anglaise, S 10, 56, Tf 20; Saunders, Englische Buchmalerei, S 128, Tf 114. Zur Zyklusfrage siehe vor allem italienische Beispiele in Kapitel IV, Abschnitt M

280 Oxford, Bodleian Library, Ms Bodley 691 (Augustinus, De Civitate Dei, wahrscheinlich vor 1327), fol 1 v : Pächt/Alexander, Bodleian Library 3, S 58 (Nr 639), Tf LXIV, Abb 639.
Bereits die Fresken von "Le Palazze" bei Spoleto zeigen die Schutzmantelmadonna in der endzeitlichen Ikonographie; siehe Kapitel IV, Anm 101

281 Koechlin, Ivoires, II S 26 (Nr 60), III Tf XX; Longhurst, English Ivories, S 102 (Nr LIV), Tf 43; Natanson, Gothic Ivories, S 34, Abb 22

282 Siehe oben Anm 181

283 Die in Frankreich durchaus geläufige Vielpaß-Glorie, siehe Deschamps/Thibout, Peinture murale gothique, Fig 3, spielt dort innerhalb des Weltgerichts eine geringere Rolle. In den Fenstern von Chartres und Bourges ist die Herleitung von Maßwerkskonstruktionen wesentlicher, als die motivische, und Bourges zeigt wie das jüngere Troyes Nebenfiguren innerhalb der "Glorie".

284 Die Verbildlichung der ewigen Verdammnis und ihrer Strafen mußte die Kirchgänger jener Tage von Jugend an tief beeindrucken: Moorman, Church Life, S 74 f, 158

285 Wenigstens 78 mehr oder minder erhaltene Beispiele des Mittelalters kann man zählen (Caiger-Smith, Mural Painting, S 31), rund hundert sind nachweisbar (Cook, Parish Church, S 195 f).

286 Tristram, English Wall Ptg XIII, S 548 bzw 600

287 Tristram, aaO, S 628

288 Tristram, aaO, S 537

289 Tristram, aaO, S 517

290 Tristram, aaO, S 546, 585, 589. Beispiele des Spätmittelalters kann der Interessent bei Tristram, English Wall Ptg XIV und in den Listen von Caiger-Smith, Mural Painting finden.

291 Anderson, Schonen-Helmarshausen, S 81, Abb 1, 3, 5; Anthony, Romanesque Frescoes, S 202 f, Abb 499; Borelius, Medeltida Monumentalmåleri, S 11 ff, Abb S 10, 18; Catalogue of Medieval Denmark, I Abb 203, II S 106 ff (Bibl.); Lassen, Billedkunst, S 105 ff, Abb 74

292 Lassen, aaO, S 114, Abb 87; Nørlund/Lind, Romanske Kalkmalerier, S 244 ff, Abb 91, 92

293 Lassen, aaO, S 101, Abb 80; Nørlund/Lind, aaO, S 123, 284 f, Abb 126, 127 (Zustand vor und nach der Restaurierung)

294 Anderson, aaO, Abb 19, 20; Borelius, aaO, S 21 (Detail); Catalogue of Medieval Denmark, II S 18 ff (Bibl.); Söderberg, Svenska Kyrkomålningar, Tf 10

295 Die romantische Denkmalpflege hat zwar den Kirchenbau erhalten, siehe Grundmann/Schadendorf, Schlesien, S 146 f, Tf 214, die Kalkmalereien auf Holz gingen aber beim Umzug der zerlegten Kirche, wohl aus mangelndem Interesse, in Berlin verloren: Lindblom, Peinture gothique, S 75 ff, Tf 11 (nach Aquarellkopien)

296 Söderberg, aaO, S 74 ff (Rekonstruktionsversuch S 75), Tf 24, 25 (Details)

297 Siehe Kapitel II, Anm 142

298 Jónsdóttir, 11th Century, S 67 ff, Abb 1, 39; die Darstellung des symmetrischen Fresserthrones, der weder in byzantinischen, noch in byzantinisierenden Darstellungen vor 1150 nachgewiesen werden kann, verbietet eine Datierung in das 11. Jh.

299 Eine Sonderstellung nimmt ein ungarisches Freskenfragment in der reformierten Kirche von Acsa ein (um 1300): Radocsay, Wandgemälde, S 168, Farbtf 7. Leider läßt sich an diesem Denkmal von minderer Qualität nichts nennenswertes erkennen, und auch die vielfältigen dynastisch-politischen Beziehungen Ungarns zu seinem Umland und zu Frankreich und Italien lassen sich hier nicht nachvollziehen.

300 Siehe z.B. Clemen, Gotische Monumentalmalerei, S 19 ff; Goldschmidt, English Influences, S 709 ff

301 Cames, Byzance et Germanie

302 In Helmarshausen für Kloster Lippoldsberg geschrieben, später ins Kloster Hardehausen gelangt: Eckhardt, Alte Kunst, S 125, Abb 54; Häberlein, Hardehäuser Evangeliar, I S 97 (Nr 138 h), II Tf 159; Kunst und Kultur II, S 501 (Nr 190)

303 * Beenken, Romanische Skulptur, S 136 ff, Abb 68 A, Tf 68, 69; F. Lambert, Sächsische Plastik und Malerei, S 3 ff; Panofsky, Deutsche Plastik, S 97 f, Tf 30; Pinder, Kaiserzeit, S 229 f, Tf 223; Steingräber, Frühzeit, S 14, Tf 65

304 Häberlein, aaO, S 97, Tf 160

305 Ehemals Sigmaringen, Fürstliche Sammlung: Bloch, Steinfeld Missale, S 52, Abb 29; Plotzek, Rheinische Buchmalerei, S 319, Abb 26

306 Cambridge, St. John's College, Ms H 6, fol 3v (um 1160/70): Beda,

Kommentar zur Apokalypse - Kauffmann, Romanesque Mss, S 112 (Nr 86), Abb 2

307 Eickel, Mittelalterliche Bildwerke, S 165, Abb 13

308 Ars Sacra, S 129 (Nr 293); Rhein-Maas I, S 254 (Nr G 18), Abb S 256 (Bibl.); Steenbock, Prachteinband, S 200 f (Nr 101), Abb 140; Swarzenski, Romanesque Art, S 70, Tf 172, Abb 378

309 Sog. Arenberg Triptychon, Kreuzreliquiar als Lüttich oder Maastricht, in der Bradley Martin Collection, New York, als Dauerleihgabe im Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection: Frolow, Reliqué, S 356 (Nr 384/Bibl.); idem, Reliquaires, Abb 16; Gauthier, Emaux, S 349 f (Nr 92/Abb/Bibl.); Kötzsche, Goldschmiedekunst, S 213, Abb 24; Swarzenski, aaO, S 69 f, Tf 170, Abb 376, Tf 172, Abb 379
Speziell zur Ikonographie dieses und der folgenden Reliquiare und ihren Weltgerichtsmotiven siehe: Verdier, Staurothèques mosanes.

310 Das Hauptwerk dieser sehr geschlossenen Gruppe von Kreuzreliquiaren ist das im Schatz von Sainte-Croix zu Lüttich:
Braun, Reliquiare, S 271 f, 608, Tf 22, Abb 238; Collon-Gevaert et altri, Romanische Kunst, S 204, Tf 22 (um 1150); Falke/Frauberger, Schmelzarbeiten, S 66, Abb 19; Frolow, Reliqué, S 354 ff (Nr 393 a/ Bibl.); Helbig, L'art mosan, S 48, Tf s.n.; Krempel, Remaclusretabel, S 34 f, Abb 18; Rhein-Maas I, S 243 f (Nr G 5), Abb S 243 (Bibl.); Swarzenski, aaO, S 69, Tf 170, Abb 375; Trésors d'art, s.p., Nr 84, Tf 14; Usener, Reiner von Huy, S 104 ff, Abb 20
Drei weitere, aber nicht ganz so aufwendige Reliquiare setzen die allgemeine Ikonographie, insbesonders der Leidenswerkzeuge, fort.
London, Victoria-and-Albert-Museum:
Darcel, Collection Soltykoff, S 218; Frolow, Reliqué, S 354 ff (Nr 393 b/Bibl); Labarte, Arts industriels, Tf CXLV (Fol 78)
Zwei Reliquiare aus der ehem Slg. Dutuit in Paris, Palais des Beaux Arts, Inv.Nr. (Laupauze) 1294, 1295:
Braun, Reliquiare, S 271, 608, Tf 71, Abb 237 (Nr 1295); Collon-Gevaert et altri, aaO, S 208, Tf 24 (um 1165/ Nr 1295); Falke/Frauberger, aaO, S 66 ff, Abb 20 (Nr 1294); Frolow, Reliqué, S 354 ff (Nr 393 c,d / Bibl.); idem, Reliquaires, Abb 15 (Nr 1294); Gauthier, Emaux, S 129 f, S 347 (Nr 85 / Abbn/Bibl.); Trésors d'art, s.p., Nr 71, 70, Tf 31, 30

311 Gleichzeitig mit den genannten Beispielen entstand auch eine isolierte Darstellung auf einer Emailplakette im Louvre in Paris: Morgan, Iconography, S 267, Abb 7

312 Zwei Psalterhandschriften aus Salzburg, um 1170, zeigen in einander ähnlichen D-Initialen zum Psalm CI den Weltenrichter in Begleitung der Arma-Engel bei starker Betonung des Kreuzes vor Christus: Prag, Universitätbibliothek, Cod. XIII.E.14b (G. Swarzenski, Salzburger Malerei, S 138 ff mit der Vermutung der englischen Herkunft des Motivs, Tf LXVIII, Abb 220); unpubliziert, München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 23 093, fol 133 v (erwähnt bei Swarzenski, aaO, S 140).
Zur Ausstrahlung dieses Bildtyps in die "Ostmark" siehe z.B. den Pray-Codex aus Kloster Boldva, zw 1192 u 1195, Budapest, Nationalbibliothek, Cod. MNY 1, fol 28 v (Berkovits, Handschriften aus Ungarn, S 19 f, Farbtf IV) und den Psalter von Wilhering, Stiftsbibl., Cod. 52, Anf. 13. Jh., fol 93 r (Uhl, Buchmalerei, Farbtf 51)

313 Bock/Willemsen, Reliquienschätze, S 44 ff, Abb 14; Braun, Goldschmiedekunst, Tf 45; Collon-Gevaert et altri, aaO, S 248 ff, Tf 42, 43 (Bibl.); Franz, Spätromanik und Frühgotik, S 203, Farbtf S 204; Gauthier, Emaux, S 349 f (Nr 92, um 1170/80); Gemeente Maastricht, S 395 ff, Abb 353, 358 - 360; Lasko, Ars Sacra, S 193 f, Abb 201, 209; Rhein-Maas I, S 245 (Nr G 8/Bibl.); Schnitzler, Goldschmiedekunst, S 35 ff; Swarzenski, Romanesque Art, S 70, Tf 171, Abb 377, Tf 173, Abb 378, 379; Timmers, Maasland, S 324 ff, Abb 462, 463, 465 - 468; Usener, Reiner von Huy, S 119 ff, Abb 36

314 Monographieen: Buschhausen, Klosterneuburg Altar, S 1 ff (krit. Bibl.); Fäthke, Klosterneuburger Altar (nur Stilfragen); Hahnloser, Retable de Klosterneubourg, insb S 189; Heider/Camesina, Altaraufsatz, insb S 66 ff, Tf XXIV - XXVI; Ludwig, Verduner Altar, insb S 61 ff, Tf XLVI - LI, LX; Röhrig, Verduner Altar, S 83 ff, Abb 47 - 52
Allgemein: Collon-Gevaert et altri, aaO, S 95 ff, 268, Abb 8, Tf 51 (1); Falke/Frauberger, aaO, S 93, Abb 33; Gauthier, Emaux, S 364 ff (Nr 118 / Bibl.); Kötzsche, Goldschmiedekunst, Abb 60; Weisgerber, Nikolaus von Verdun, S 18 ff

315 Insb Réau, L'ambon de Nicolas de Verdun, S 103 ff; idem, Nicolas de Verdun, S 171 ff

316 Degenhart, Autonome Zeichnungen, S 100, Abb 29

317 Der Entdecker des Blattes, Prof. H. Swarzenski, hat es E. 11. Jh. datiert, und diese Meinung ist bei Degenhart lediglich wiedergegeben. Da wir aber zeigen konnten, daß der vorliegende Wundmalchristus erst in der zweiten Hälfte des 12. Jh. auftaucht, daß die frühesten außer-

italienischen Parallelen der Patriarchentrias mit Schoßtuch der 2. H. des 12. Jh. angehören (Abū-Gosh, Arles; siehe vor allem Kapitel II, Anm 113 ff) und in dieser Zeit gut mit dem entwickelten Kettenzugmotiv harmonieren, sehen wir uns gezwungen, ausnahmsweise aus ikonographischen Gründen, das Blatt rund hundert Jahre später zu datieren. Vereinzelte Innovationen müssen als solche gewertet werden, bei gehäuftem Auftreten, insbesonders bei zweitrangigen Werken, ist Vorsicht geboten.

318 In der kleinen Darstellung der Bereitung des Gerichts in der Gumbertus-Bibel (Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms 1, 4.V. 12. Jh., fol 380 v) ist ebenfalls dieser Wundmalchristus dargestellt. Siehe G. Swarzenski, Salzburger Malerei, S 136, Tf XLVIII, Abb 149. Siehe auch oben Anm 312

319 Illumination Inv 39 769, ehemals fol 50 zu Psalm CI, sowie, entfernt zugehörig, Inv 39 770, ehemals fol 63 zu Psalm CIX, Abrahams Schoß mit Schoßtuch und fünf Seelen. Siehe Boeckler, Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei, S 47 f, 97 ff, Tf XLII, Abb 47, 48

320 ** Ehemals fol 251 r, 251 v, 253 r, 253 v:
Cames, Byzance, Tf 51, Abb 205 - 206; Gillen, Ikonographische Studien, S 4 ff, Abb 1 - 4; Straub/Keller, Hortus Deliciarum, S 51 ff, Tf LXVIII - LXXI; Walter, Hortus Deliciarum, S 99 ff, Tf XLIII (zusammen montiert)

321 * Cames, aaO, S 114 ff, 158 f, 178 f; Gillen, aaO, S 41 f

322 Aber in stark byzantinisierenden Darstellungen Italiens, siehe unten Kapitel IV, z.B. Torcello (Anm 28)

324 * Cames, Allégories et symboles, Tf XXIV, Abb 38, Tf XLV, Abb 77, Tf LV, Abb 99, Tf LXX, Abb 130; Gillen, aaO, Abb 12; Straub/Keller, aaO, S 53 f, Tf LXXIII; Walter, aaO, S 101, Tf XLIV

323 Cames, Allégories et symboles, S 124 ff, Tf LXX, Abb 129; Gillen, aaO, Abb 11; Straub/Keller, aaO, S 56 f, Tf LXXVII; Walter, aaO, S 101, Tf XLVIII

325 Der Kriegerstand wird wegen seiner Rohheit in vielen Visionen und Jenseitsberichten in die Hölle verwiesen. Die Darstellung von Juden muß als antisemitische Erscheinung betrachtet werden.

326 Dort nur an eine Säule gekettet.

327 Der gleiche "Fehler" ist bereits in der Deutzer Chronik zu finden, siehe oben Anm 305. Zur Unterscheidung siehe Kapitel II, Abschnitt B

328 Haseloff, Malerschule, S 343 ff; Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, S 118; F. Lambert, Sächsische Plastik und Malerei; Witzmann, Verkündigungsikone, S 309 ff

329 * Jansen, aaO, S 123; G. Swarzenski, Kunstkreis, S 263, 272, Abb 221; Usener/Meyer, Buchmalerei, S 506 ff (Nr 193), Abb 189

330 * Cames, Byzance, S 117, 158 f, 178 f, Tf 67, Abb 270; Haseloff, aaO, S 342 f; Jansen, aaO, S 133; Künstle, Ikonographie, S 536, Abb 300; F. Lambert, aaO, S 83 f; G. Swarzenski, aaO, S 274 ff; Usener/Meyer, aaO, S 509 f (Nr 195); Zeit der Staufer, S 585 ff (Nr 756); Wilpert, Mosaiken und Malereien II, S 1049, Abb 504

331 Dieses Motiv kann im Osten erst ab Prizren nachgewiesen werden, siehe Kapitel II, Anm 184

332 * Zumindest müßten der oder die Teufel dargestellt sein, die die verdammten Seelen in die Hölle schleppen

333 * Monographie: Verheyen, Fürstenportal
Baumonographieen: Beenken, Bildwerke, Tf 35 - 47, 53 - 57; Boeck, Bamberger Meister, S 25 ff, 104 ff, Tf 3, 5 - 18, Ab 3 - 17 und weitere Details; Dehio, Bamberger Dom, S 24, Tf 68 - 81; Pinder/Hege, Bamberger Dom, S 64 ff, Abb 43 - 45, Tf 24 - 43; Stange, Bamberger Dom, Tf 10 - 12, 19 - 21; Vöge, Bamberger Domsculpturen, S 148 ff, Abb 7; Weese, Bamberger Domskulpturen, S 301 ff, Tf 40, Abb 55, Tf 41, Abb 56
Sonstige: Pinder, Kaiserzeit, S 272 ff, Tf 370, 374, 375, 380 - 382; Reitzenstein, Deutsche Plastik, Tf 25, 32, 33; Weigert, Gotische Plastik, Tf 63 - 65

334 Seit Vöges Zeiten wird über Rekonstruktionen von Plänen und Planänderungen gebrütet. Nicht überzeugend wirkt dann die überzüchtete Rekonstruktion von Verheyen, aaO, S 26 ff, der außerdem Laon als wichtigstes plastisches Vorbild heranzieht, was u.E. nicht zutreffend ist. Allgemein wird eine Vorbildhaftigkeit von Reims angenommen, die wie Boeck, aaO, S 189 n 53, richtig bemerkt, recht vage ist.
Jüngere Beobachtungen von Winterfeld, Baugeschichte, S 159 f, lassen die Überlegungen bezüglich etwaiger Planänderungen am Tympanon überhaupt recht unsicher erscheinen.

335 * Die erhaltenen Fragmente befinden sich im Bereich des Mainzer Dommuseums; "Deesis" (ehem SO-Portal), Selige und Verdammte, kleinere Bruchstücke und Architekturteile (Kreuzgang).
Eine vollständige Präsentation der Fragmente, aber eine nur scheinbar zuverlässige Rekonstruktion des Lettners bei Peschlow-Kondermann, Westlettner, insb S 30 ff und Plan 2, Tf 6 - 9. Zur Kritik der Rekonstruktion siehe Haas, Besprechung, S 166 f.
Sonstige: Beenken, Meister von Naumburg, S 15 ff, Abb 10 - 21 mit alter Rekonstruktion; Kautzsch, Mainzer Dom, S 18 f, Tf 32 - 38; Reitzenstein, Deutsche Plastik, Tf 43, 44; Schmitt, Mainzer Dommuseum, S 68 ff; Vöge, Deutsche Plastik, S 219 ff, Abb 1, 2, er hielt die Deesis noch für ein originales Tympanonbild des SO-Portals, wie es z.B. bei Gall, Dome und Klöster, Tf 92 abgebildet ist.
Zu den parallelen Darstellungen des Brustschlitzes in der Buchmalerei, siehe unten Anm 383 f, sowie 390, 396, 400

336 Der berühmte, oftzitierte "Kopf mit der Binde" aus dem Lettnerportal gehörte nicht zum Weltgerichtsprogramm, sondern zu einer Gewölbefigur der Lettnerpforte: Einem, Kopf mit der Binde; Reitzenstein, Deutsche Plastik, Tf 42; Schmitt, Kopf mit der Binde, S 3 ff; Weigert, aaO, Tf 75

337 * Bickell, Gelnhausen, S 39, Tf 73; Hotz, Gelnhausen, S 47 ff; Peschlow-kondermann, aaO, Tf 33, 34; Schubotz, Marienkirche, S 14, Abb S 3, 17

338 Fath, Weltenrichter, S 97 ff; Schmitt, Mainzer Dommuseum, S 84 ff; idem, Mainzer Weltgericht, S 310 ff

339 Schmidt/Schmidt-Glassner, Alpirsbach, S 6 f, 37. Selten ist die Kombination des Adventus-Christus mit den apokalyptischen Wesen, die die Mandorla tragen. Siehe zB Pisa, Baptisteriumskanzel des Nicola Pisano, siehe Kapitel IV, Anm 66

340 Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S 499, Abb 354; idem, Wandmalerei, Tf 35

341 Clemen, Monumentalmalerei, S 538 ff, Abb 379 a; idem, Wandmalerei, Tf 38; Gretz/Koch, St. Gereon, Abb 101

342 Kirchliche Bauwerke, S 27; Riesenhuber, Bistum St. Pölten, S 348 (ältere Literatur)

343 Sog. Wolfsturm: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz VIII-IX, S 228 f, Abb 5

344 Seitens der Uni Regensburg werden die Vorhallenmalereien derzeit bearbeitet. Wir müssen daher auf eine nähere Behandlung dieser äußerst interessanten Fresken verzichten.

345 Beschrieben nach eigenen Beobachtungen; das Weltgericht nahm gegenüber den Darstellungen vom Letzten Abendmahl und dem Marientod, sowie sechs Martyriendarstellungen, den gesamten südlichen Teil der geosteten, zum Boden reichenden Tonnenwölbung der Vorhalle ein.

346 Diese wörtlich zu nehmende Interpretation findet man gelegentlich wieder: Die Seligen werden in das Paradies hinaufgeführt, die Verdammten in die Hölle hinabgestoßen oder gezogen.

347 * Eine beispielhafte Auseinandersetzung mit der Kunst des Ostens liegt in der Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang vor, siehe Demus, Regensburg, Sizilien und Venedig, S 95 ff; idem, Romanische Wandmalerei, S 188 ff.
Auch der sicher anzunehmende Zufluß byzantinischer Kunstobjekte in das Zentrum Regensburg durch Gelegenheiten wie die Aufenthalte Heinrichs des Löwen von 1172 und 1174 nach dem Besuch von Konstantinopel hat diese Eigenart mit bestimmt. Siehe dazu die These von Menhardt, Millstätter Genesis, S 343 ff, gestützt durch Hunger, Besprechung Menhardt, S 179 ff

348 Hermann, Reliquienschrein, S 290 ff, Abb 233, Farbtf IX; Stange, Romanische Tafelmalerei, S 171 ff (Nr XVIII), Abb 22. Noch fälschlich als italienisch bezeichnet bei Garrison, Panel Painting, S 228, Nr 627

349 Jung, St. Castor in Karden, S 260 f, Abb 22

350 Die Interpretation der Lilie als Zeichen der göttlichen Gnade nach Mt 6:28. Die Lilie von HL 2:1 wurde dagegen zu einem Mariensymbol. Siehe z.B. Menzel, Christliche Symbolik II, S 31 ff; Forstner, Welt der Symbole, S 196 ff

351 Seit Amiens (siehe oben Anm 130) findet man gelegentlich Darstellungen von Engeln, die den Seligen auf dem Weg zum Paradies Kronen bringen. Die Krone, der Kranz, ist seit der Antike der Lohn des Sieges, hier der Lohn des Sieges über den Unglauben, über die Sünde. Siehe auch Forstner, aaO, S 411 ff. Daher sind Kronen auch Bestandteile von Paradiesbildern, zB im Hortus Deliciarum, siehe oben Anm 323, und sehr früh in Oleggio, siehe Kapitel IV, Anm 16

352 Clemen, Gotische Monumentalmalerei, S 83, Abb 103

353 Frodl, 13. Jahrhundert, S 49 ff, Abb 37, 38; Hartwanger, Wandmalereien, S 147 ff, Abb 169

354 Clemen, aaO, S 100 ff, Abb 126, 128

355 Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S 632 f, Abb 400, 441; idem, Wandmalerei, Tf 60

356 Clemen, Gotische Monumentalmalerei, S 123, Abb 156

357 Frodl, 13. Jahrhundert, S 55 f

358 Unpubliziert. Erkennbar auf Tf 348 von Hootz, Oberösterreich, Niederösterreich, Burgenland.

359 Clemen, aaO, S 149, 151 f, Abb 177, Tf 25, 26

360 Clemen, aaO, S 129 f, Abb 162, Tf 17

361 Schmidt, Wandmalereien, S 37 ff; idem, Malerschule, S 149, Abb 65

362 Clemen, aaO, S 214, Tf 52

363 Clemen, aaO, S 215 ff, Abb 227 - 229, Tf 51

364 Clemen, aaO, S 218

365 Dehio Kärnten, S 74

366 Bacher, Kärnten, S 127 f; Demus, Freskenfunde, Abb 133

367 Heinzle, Denkmalpflege, S 146, Abb 190, 191

368 Erwähnt bei Bacher, Kärnten, S 136; Dehio, Kärnten, S 342

369 Frodl-Kraft, Tirol, S 209 f, Abb 245

370 Lanc, Michaelerkirche, S 11 ff, Abb 12 - 16
**

371 Moriz-Eichborn, Skulpturencyklus; Münzel, Skulpturenzyklus

372 Beenken, Bildhauer, S 28 ff, Abb 6, 15; Hart, Freiburger Münster, S 105 ff; Münzel, Skulpturenzyklus, S 254 ff; Schmitt, Gotische Skulpturen, S 44 f, Tf 139, 142 - 184

373 Baum, Gotische Bildwerke, S 107, Abb 106; Beenken, aaO, S 200 f, Abb 119; Steinhauser, Kapellenturm, s.p., Tf 10, 11

374 Gerstenberg, St. Lorenzkirche, S 22 f, Tf 66, 68; K. Martin, Nürnberger Steinplastik, S 48 ff, Tf LIV, LX - LXIII (145, 154 - 165); Reitzenstein, Deutsche Plastik, Tf 83; Weigert, Gotische Plastik, Tf 191

375 Himmelheber, Augsburger Dom, S 20, Abb 4

376 Beenken, aaO, S 222 ff, Abb 130 - 133; Nägele, Heilig-Kreuzkirche, S 91 ff, Abb 32 - 35; Pinder, Deutsche Plastik, Tf 62; Reitzenstein, aaO, Tf 89; Schmitt, Heiligkreuzmünster, S 20 ff, Tf 44 - 51

377 Baum, aaO, S 107, Abb 107, 108; Vollmar, Münster zu Ulm, S 38 f, Tf 29

378 Supper, Portalplastiken, S 18 ff, Abb 22 - 37

379 Fries, Sebalduskirche, S 18 f, Tf 48, 50; Hoffmann, Sebalduskirche, S 148 f, Abb 73; Lutzen, Nürnberger Pfarrkirchen, S 26 f, Tf 9; K. Martin, aaO, S 15 ff, Tf XXVII - XXXI (71 - 76)

380 * Die Literatur zum Bamberger Fürstenportal, siehe oben Anm 333, bewertet den Einfluß auf die süddeutsche Kunst, gerade mit Hinblick auf das Portal von St. Sebald, viel zu hoch. Die West-Ost-Linie Straßburg - Prag war von unvergleichlich größerer Bedeutung.

381 Haseloff, Malerschule, S 9 f, 176 ff, Tf 10, Abb 19; Löffler, Landgrafenpsalter, S 45 f, Farbtf XVIII; Zeit der Staufer I, S 594 ff (Nr 764 / Bibl.)

382 Haseloff, aaO, S 10 ff, 176 ff, Tf 29, Abb 62; Uhl, Buchmalerei, Farbtf 53; Wlha/Swoboda, Psalterium der Heiligen Elisabeth, S 8, Foto-Tf XXXIX

383 Haseloff, aaO, S 16, S 176 ff. Beschreibung nach Bibliotheksfoto.

384 Siehe Beispiele bei Schiller, Ikonographie III, S 111, Abb 268, 340 ff

385 Landgrafenpsalter, fol 174v: z.B. Haseloff, aaO, Abb 25
Elisabethpsalter, p 333 - 336: z.B. Haseloff, aaO, Abb 67 - 70
Wolfenbüttel HAB, Cod. Helmst. 521, fol 9r: z.B. Haseloff, aaO, Abb 75

386 * Das Paradiesbild gelangte mit der Rosenwald Collection in die National Gallery in Washington: Illuminated Books, Nr 33, Tf XVII; Dinkler- von Schubert, Schrein der Hl. Elisabeth, S 114, Abb 128.
Der Codex kam aus der Sammlung Boisrouvray in die Bibliothèque Nationale: Manuscrits a peintures, S 27 f, Abb 8, 9; Deshman, Anglo-Saxon, S 181 f, Abb 9, 10.
Während die Darstellungen von Abrahams Schoß in dieser Gruppe nach byzantinischer Art korrekt dargestellt sind, zeigen einzelne Paradiesbilder der ebenfalls byzantinisierenden süddeutschen Kunst Abraham mit dem Schoßtuch: Psalter der Graph. Slg. München, siehe oben Anm 319, Hortus Deliciarum, siehe oben Anm 323,und Nekrolog von Obermünster (1177-1183), München, Hauptstaatsarchiv, Klosterliteralien Obermünster 1, fol 74 v: Boeckler, Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei, S 54 ff, Tf LXXIV, Abb 89; Dinkler-von Schubert, aaO, S 113, Abb 127

387 Hildesheim (?), kurz nach 1235; Haseloff, aaO, S 19, 176 ff; Kraus, Villingen, S 716, Tf V; Zeit der Staufer I, S 601 f (Nr 769 / Bibl.)

388 Goff, Europäisches MA, S 328, Abb 90

389 Psalter aus Augsburg, Anf. 13. Jh.: Harburg, Bibliothek der Fürsten Öttingen-Wallerstein, Cod. I.2. 4^{o} 19, fol 124 r: Swarzenski, Buchmalerei XIII, S 137 (Nr 57), Tf 129, Abb 702; Zeit der Staufer I, S 555 f (Nr 733)

390 Psalter des Benediktinerklosters Rheinau, nach 1227 und vielleicht vor 1241: Zürich, Zentralbibliothek, Cod. Rheinau 167, fol 144 v: Schrade, Romanische Malerei, S 72, 259-5; Swarzenski, aaO, S 135 (Nr 54), Tf 120, Abb 669

391 * Bayerns Kirche im MA, S 49, Tf 48; Rothe/Zimmermann, Bamberger Psalter, Tf 49; Swarzenski, aaO, S 144 (Nr 69), Tf 141, Abb 792; idem, Vorgotische Miniaturen, Tf 86; Zeit der Staufer, I S 559 f (Nr 736), II Abb 528 (Die bereits von Verheyen, Fürstenportal, S 32 ff, vertretene These, die Weltgerichtsillumination sei vom Portal abhängig, wurde im Katalog von Renate Kroos wieder aufgegriffen. Wir halten dies für abwegig, zumal man in der Buchmalerei eigene Gesetzmäßigkeiten sehen muß. Bedenkt man, daß Handschriften wie die beiden nur wenig

jüngeren englischen Psalter in München und Cambridge, siehe oben Anm 252, 253, in ihrer Ikonographie mit dem Bild des Bamberger Psalters weitgehend übereinstimmen, und daß das Tympanon des Fürstenportals, siehe oben Anm 333, grundsätzlich anders aufgebaut ist, kann man eine direkte Beziehung beider Kunstwerke nur als Phantasie betrachten. Eine vom Portal abgeleitete Datierung um 1230/40 erscheint außerdem etwas zu spät.

392 Swarzenski, aaO, S 119 (Nr 36), Tf 79, Abb 464, 465

393 Swarzenski, aaO, S 139 (Nr 62), Tf 131, Abb 718

394 Swarzenski, aaO, S 133 (Nr 53), Tf 116, Abb 656

395 Swarzenski, aaO, S 93 (Nr 10), Tf 21, Abb 95; Zeit der Staufer I, S 582 (Nr 753 / Bibl.)

396 Haseloff, Malerschule, S 18, 176 ff; Kloos, Schlesische Buchmalerei, S 204, Abb 7. Stilistisch ist die Handschrift von den Kernhandschriften der Gruppe nach Haseloff (Landgrafenpsalter/Elisabethpsalter) weit entfernt (Kloos, S 12 ff).

397 Mit der seltenen Darstellung der Propheten Isaias und Joel mit ihren Gerichtsweissagungen. Swarzenski, aaO, S 156 (Nr 84), Tf 170, Abb 933

398 Swarzenski, aaO, S 140 f (Nr 64), Tf 137, Abb 772, Tf 138, Abb 773, 774, 775

399 * Geldner, Bucheinbände, S 21 f, Tf XIII, Abb 12; Swarzenski, aaO, S 109 (Nr 25), Tf 56, Abb 326 a

400 Swarzenski, aaO, S 128 (Nr 46), Tf 93, Abb 550

401 Swarzenski, aaO, S 161 (Nr 89), Tf 190, Abb 1030

402 Swarzenski, aaO, S 163 (Nr 94), Tf 199, Abb 1067, 1068

403 Vielleicht aus Unterzell bei Würzburg: Swarzenski, aaO, S 158 (Nr 86), Tf 175, Abb 952; Zeit der Staufer, S 561 (Nr 737)

404 Swarzenski, aaO, S 111 (Nr 27), Tf 61, Abb 344

405 Pächt/Alexander, Bodleian Library 1, S 21 (Nr 282), Tf XX, Abb 282 a

406 Ameisenowa, Prachtbibel, S 170, Abb 15; Schmidt, Malerschule, S 74 f (Nr 34), Tf 49 b

407 Im Elucidarium, das nach moderner Ansicht (Lefèvre, L'Elucidarium, S 209 ff) gesichert auf Honorius Augustodunensis zurückgeht, wird im Buch III das Problem von der Kleidung der auferstandenen Seligen angesprochen (MPL 172, Sp 1169 – Kap 16 / Kritische Ausgabe von Lefèvre, aaO, S 464 = Frage 81). Da die erwartete symbolische, farblich unterschiedene Lichtkleidung nicht direkt darstellbar ist, wird das Bekleidungsmotiv in der Kunst direkt gezeigt.
Bedenkt man, daß die geistige oder tatsächliche Heimat des Honorius in England zu suchen ist, und daß er den größten Teil seines Lebens in der Gegend von Regensburg verbracht haben muß, erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß das Elucidarium und/oder eine insulare Quelle des Honorius die Darstellung von Ankleideszenen beeinflußt hat (Siehe zur Person des Honorius das nach Brunhölzl, z.B. Lateinische Literatur, S 499, immer noch maßgebliche Werk von Endres, Honorius Augustodunensis. Kurze Einführung bei Glaser, Geistige Leben, S 465 ff). Allerdings muß man bei den Ankleideszenen auch den Gedanken vom hochzeitlichen Kleid (Mt 21:11 f) im Hintergrund sehen.
Der Einfluß des zu den größten Popularisatoren des Mittelalters gehörenden Honorius darf aber nicht überschätzt werden. Über die Bekleidung im Besonderen herrscht Uneinigkeit, da das Problem der Leiblichkeit den Schriftstellern wichtiger erschien und hier ein strittiger Punkt erreicht war, siehe Coulton, Medieval Faith, S 255 ff.

408 ** Frühestes Beispiel in England ist Plumpton, im deutschen Kulturraum der Servatiusschrein in Maastricht.
Eine bloße Aufzählung von Beispielen von Ankleideszenen sparen wir wegen Unergiebigkeit aus. Die allgemeine Bedeutung des Bekleidungsmotives kann schon aus isolierten Darstellungen, wie der Gallusporte am Basler Münster, oder den abgeschlossenen Auferstehungsbildern in der Buchmalerei (Swarzenski, Buchmalerei XIII, Abb 771, 772, 1067), ersehen werden.
Zu der um 1185 entstandenen Galluspforte sei noch vermerkt, daß sie nicht, wie in der Literatur zu Unrecht behauptet wird, ein Weltgericht zeigt, auch wenn den Auferstehenden noch Posaunenengel und die Jungfrauenparabel beigefügt werden. Es handelt sich um Randmotive der Weltgerichtsikonographie, die einem Majestastympanon angeschlossen werden. Siehe, insb zu den Auferstehenden: Lindner, Galluspforte, S 18, Tf II a; Moullet, Galluspforte, S 40 ff, 52f, Fig 5, Abb 49 –

55, 62, 63; Reinhardt, Münster, S 23, Abb 70; idem, Basler Münster, S 21, Tf 50 - 53

409 Wenn die Seligen als Bekleidete betrachtet werden, müßten die Verdammten als diejenigen, die kein hochzeitliches Gewand anhaben, die also sichtbar nicht zu den Auserwählten gehören und in die äußere Finsternis geworfen werden (Mt 21:11 ff), betrachtet und nackt dargestellt werden.
Die künstlerische Darstellung kennt aber auch im Westen die Wiedergabe von bekleideten Verdammten, vor allem, um zu verdeutlichen, daß es keinen Stand auf dieser Welt gibt, der vor der Verdammung verschont werden wird. Nur an bekleideten Verdammten kann man aber deren Rang erkennen, den sie in ihrem irdischen Leben eingenommen haben. Ein besonderes Beispiel von Unentschlossenheit kann man diesbezüglich im Psalter von Sainte-Geneviève, siehe oben Anm 175, finden, in dem die Weltgerichtsdarstellung beide Modi gleichzeitig anwendet.

410 Siehe oben Anm 68 mit Beispielen von Apk-Illustrationen.

411 Siehe zu den Darstellungen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit Harbison, Last Judgment und Schrade, Weltgericht, die aber im Wesentlichen auf Nordeuropa beschränkt bleiben. Weitere Literatur zu spezielleren Problemen der Spätzeit siehe auch Beat Brenk (Weltgericht) in LCI IV, insb Sp 522 f.
Siehe auch die Beispiele bei Hughes, Heaven and Hell

Ergänzungen zu den Anmerkungen von Kapitel III:

33' Eine neuere Arbeit mit hervorragenden Abbildungen:
Bettina Brandt-Förster, Das irische Hochkreuz - Ursprung, Entwicklung, Gestalt, Stuttgart 1978, insb S 79 ff.

44' Die Dissertation von Thomas Raff ist inzwischen unter dem Titel "Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen" in den Aachener Kunstblättern 48, 1978-79, S 71 - 218 erschienen. Der Zusammenhang mit der frühen Gerichtsikonographie ist dort S 123 ff angedeutet.

48' Josef und Konrad Hecht, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, 2 Bde, Sigmaringen 1979, fügen ihren Denkmalsbeschreibungen ein wichtiges Kapitel an: Die frühen eschatologischen Zerimonialbilder des Bodenseegebietes, S 307 ff. Die Autoren sahen die Darstellungen vorrangig unter dem Aspekt der Darstellung der Parusie. Diesen Gedanken untermauern sie noch mit den Tituli der nicht erhaltenen Weltgerichtsdarstellung des alten Mainzer Domes, ca. 1022 bis 1030, S 311ff.

51' Josef und Konrad Hecht, aaO, S 309 f.

52' Dieselben, aaO, S 310f.

54' Von großer Bedeutung ist die jüngste grundlegende Publikation des erhaltenen Bestandes bei Josef und Konrad Hecht, aaO, S 155 ff, 312 f, Abb 311 - 349.
Bei der Untersuchung mit Speziallampen konnten einige Details erfaßt werden, die bislang unsichtbar geblieben waren. So erscheint am linken Bildrand eine im Paradies thronende Gestalt mit zum Gebet erhobenen Händen, die von den Autoren als Petrus identifiziert wird. Diese Deutung erscheint nicht zweifelsfrei, eine thronende Maria wäre ebenso wäre sebenbeich, vor allem, wenn man byzantinischen Einfluß wie beim großen Strafengel annimmt. Auch die Höllenburg könnte eine Umdeutung der byzantinischen Höllenbulgen sein. Innerhalb der höllischen Mauern gibt es verschiedene Abteilungen. Die Absicherung des Satans-Motives, der wie in der Bamberger Apokalypse und im Perikopenbuch Heinrichs II. als mit Ketten gebundene Hadesgestalt nachgewiesen werden konnte, bestätigt dieses Motiv für den "Reichenauer Kunstkreis". In Burgfelden ist Satan noch zusätzlich mit einer Kette um den Hals an eine Säule mit antikisierendem Kapitell angeschmiedet.

55' Siehe auch oben Anm 54' zum neuentdeckten Fragment einer im Paradies thronenden Gestalt.

56' Josef und Konrad Hecht, aaO, S 127ff, 313ff, Abb 272 - 302. Zum Astkreuzmotiv siehe auch unten Anm 408'

57' Dieselben, aaO, rechnen diese Handschrift wahrscheinlich zurecht nicht zur Reichenauer Kunst, S 309, 326. Ihre Datierung legen sie an den Anfang des 12. Jahrhunderts. Die Darstellung einer schwertragenden Gestalt eines Strafengels, der die Verdammten in die Hölle treibt, bleibt dennoch die bislang älteste ihrer Art.

93' Eine eingehende Studie speziell zu den Auferstehungsmotiven in Bezug auf lokale Traditionen: Otto Karl Werckmeister, Die Auferstehung der Toten am Westportal von St. Lazare in Autun, in: Frühmittelalterliche Studien 16, 1982, S 208 ff.

113' Siehe auch: Elisabeth Klemm, Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Teil 1, Wiesbaden 1980, Kat. 89, S 65, (gute Farb-)Abb III. Die Datierung ist unwesentlich verschoben auf ca 1160-1165.
Eine weitere, aber deutlich jüngere Darstellung eines Schreibers/Autors der sich dem Richter durch sein Werk empfehlen will, finden im Missale des Hainricus sacrista, zwischen 1220 und 1245 in Weingarten entstanden, heute in New York in der Pierpont Morgan Library, Nr. 711. Im Rahmen eines Kürzelhalften Weltgerichts, das aus dem Richter (Fünfwunden-Typus), den Aposteln und Maria als Beisitzer, sowie einer Gruppe von Seligen (alle bis auf einen tonsuriert) und einer Gruppe Verdammter (Verzweiflungsgestus, alle ungeschoren) besteht, reicht der bewußte Hainricus aus der Gruppe der Erwählten einem jugendlichen Beisitzer (Johannes Evangelist ?) sein Buch entgegen. Siehe: Hanns Swarzenski, The Berthold Missal, New York 1943, S 79, Abb 146.

128' Eine neuere Untersuchung zur Plastik von Notre-Dame de Paris vor den Zerstörungen der Revolution:
Alain Erlande-Brandenburg, Dieter Kimpel, La statuaire de Notre-Dame de Paris avant les destructions révolutionnaires, in: BullMon 136, 1978, S 213 ff, insb 217 ff. Ikonographisch ergeben sich keine neuen Erkenntnisse.

191' Eine reichhaltige Aufarbeitung mit umfangreichen bibliographischen Angaben findet man bei: Paul Gerhard Schmidt, The Vision of Thurkill, in: Journ Warb XLI, 1978, S 50 ff.

222' In den letzten Jahren haben sich auch einige amerikanische Dissertationen mit dem Winchester-Psalter beschäftigt:
Carol Uhlig Crown, The Winchester Psalter: Iconographic Sources and Themes of the Virgin Mary, Kingship and Law, (Washington 1975) Ann Arbor 1976; Mara Rose Witzling, An Archeological Investigation of the Winchester Psalter, (Cornell 1978) Ann Arbor 1978; Kristine Ann Edmondson, The Psalter of Henry of Blois. A Study in Romanesque Manuscript Illumination (New York 1978) Ann Arbor 1978.
Der hier vorgetragene Gegenstand wird aber nur wenig berührt. Bei Edmondson findet man (schlechte) Abbildungen 28 - 36 und bei Crown eine unergiebige Bildbeschreibung, S 123 ff.

243' Der Psalter wird neuerdings auch später Datiert, um 1220-30, also nach der Münchner Handschrift (siehe unten Anm 252):
Nigel Morgan, Early Gothic Manuscripts (I) 1190 - 1250 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 4), London 1982, Kat 51, S 98 ff, Abb 174 (fol 11r).

252' Durch Morgan, aaO, ist die Gerichtsdarstellung nun bildlich publiziert, Kat 23, S 68 ff, Abb 87. Morgan datiert um 1200-1210, also vor die Handschrift in Cambridge.

253' Siehe auch Morgan, aaO, Abb 170 (dort fol 113v bezeichnet).

260' Siehe auch Morgan, aaO, Kat 72a, S 118f, Abb 238, Datierung um 1230/40.

262' Morgan, aaO, Abb 237.

263 Morgan, aaO, Kat 71, S 117f, Abb 234, 235, Datierung um 1230/40

303' Siehe auch: Waldemar Grzimek, Deutsche Stuckplastik - 800 bis 1300, Berlin 1975, S 55, Abb 42 - 47. Datierung um 1170.

313' Gute Abbildungen auch bei Philippe Verdier, The Twelfth-Century Chasse od St. Ode from Amay, in: WRJb XlII, 1981, S 7 ff, insb S 17, Abb 11a,b.

320' Von großer Bedeutung für jede weitere Beschäftigung mit dem Hortus Deliciarum ist die Rekonstruktion der gesamten Handschrift, sowohl hinsichtlich des Textes, als auch hinsichtlich des ehemaligen Bildbestandes, soweit er durch Titel oder Nachzeichnungen überliefert ist:
Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff and Michael Curschmann, Herrad of Hohenbourg - Hortus Deliciarum, I (Dokumentation) -

II (Rekonstruktion), London-Leiden 1979 (Studies of the Warburg Institute 36). Ernst Kitzinger hat in ARTBull LXIV, 1982, S 142 ff, die Bedeutung dieser Publikation hervorgehoben.
Die Rekonstruktion zeigt, daß dem eigentlichen Gerichtsbildern Vorlaufmotive hinzugegeben sind. Zum Blatt mit der Auferstehung (fol 251r) gehörte ursprünglich als Gegenüber fol 247v mit drei Bildteilen: einer Sondergruppe von Seligen, den Reumütigen, den Treuen und den weltlichen Richtern; dem Weltuntergang durch Zusammensturz von Himmel und Erde und dem daraus folgenden Weltbrand; der neuen Welt mit Christus als Sonne und der Neuen Erde. Diese zum Teil weit zurückreichenden Vorstellungen wurden dem Elucidarium des Honorius Augustodunensis und Schriften des Pseudo-Clemens entnommen.
Die zwei Seiten mit dem Richter und seinen Beisitzern standen sich ursprünglich gegenüber, waren aber durch Textzitate aus dem Speculum Ecclesiae und Auszügen aus dem Liber de divinis officiis des Rupertus Tuitiensis getrennt (Darstellungen fol 251v und 253r). Die Verurteilung der Verdammten (fol 253v) und das eigentliche Höllenbild (fol 255r) dürften ebenfalls ursprünglich einander gegenüber gestanden haben. Siehe Green et altri, aaO, Bd I Abb 304 - 308 und 313 - 315 (mit den unterschiedlichen Bildüberlieferungen des Hortus), sowie Bd II, Tf 140 ff mit den zugehörigen Texten.
Die überzeugend wirkende Montage von Fol 251r, 251v, 253r und 253v bei Walter, aaO, Tf XLIII, aber auch bei Otto Gillen, Hortus Deliciarum, Neustadt a.d.W. 1979, S 131 ff, hat also wenig mit der originalen Abfolge der Miniaturen zu tun. So wie im Hortus christliche Gelehrsamkeit gesammelt wurde, so wurden auch Bildmotive gesammelt. Das sechsteilige Gerichts-"Bild" ist daher auch als eine Reihe von teilweise aufeinander bezogener Illustrationen zu theologischen Texten zu betrachten, weniger als ikonographische Gesamtkonzeption.

321' Auch Rosalie Green und ihre Mitarbeiter wollen die Darstellungsfolge direkt von Byzanz herleiten: ".. byzantine prototype ... through the medium of illumination" (I S 217), sie übersehen dabei aber, daß gerade die Blätter mit dem Weltende (fol 247v) und der Hölle (255r) stark von byzantinischen Vorstellungen abweichen. Die herangezogenen Vergleichsbeispiele sind weder sehr zahlreich, noch voll überzeugend.

324' Siehe oben, Anm 320', 321'.

329' Siehe auch: Hans Belting, Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert, in: ZKG 41, 1978, S 217 ff, insb 221, Abb 2. Belting erägt als Entstehungsort eventuell Braunschweig.

330' Siehe auch: Belting, aaO, S 224, Abb 3. Auch bei dieser Handschrift wird Braunschweig als Entstehungsort vorgeschlagen.

332' Belting, aaO, sagt S 224 hierzu: "In dem respektlosen Umgang mit dem (byzantinischen) Vorbild, das nur als eines unter vielen anerkannt wird, verrät sich eine andere Einschätzung der byzantinischen Kunst als in der folgenden Generation."

333' Inzwischen ist der Verfasser auf Reliefragmente gestoßen, die zu einem umfangreichen Weltgerichtsprogramm gehört haben könnten, das zeitlich noch vor dem Bamberger Weltgericht liegt und gute Kenntnisse französischer Portale vermuten läßt. Sie stammen aus der Andernacher Liebfrauenkirche, sind ca 1210 zu datierbar, und befinden sich jetzt in Bonn im Rheinischen Landesmuseum.
Ein Fragment zeigt einen Engel, der vermutlich Selige geleitet. Das Hauptfragment zeigt das Zentrum der Hölle mit dem thronenden Satan, verschiedenen Verdammten und einem Höllenkessel.
Siehe: Rainer Budde, Deutsche Romanische Skulptur 1050 - 1250, München 1979, S 82, Tf 177 - 179.

335' Siehe auch: Fritz Arens, Der Figurenzyklus des "Großen Weltgerichts" im Dommuseum und der Lettner der Augustinerkirche in Mainz, in: Städel Jb NF 8, 1981, S 57ff.
Die Figuren von 12 Aposteln aus der Augustinerkirche, datierbar ca. 1260 - 1280 werden in Analogie zu den Domfragmenten als Rest eines Lettnerschmuckes identifiziert. Dargestellt waren laut Autor die erhaltenen Beisitzer und die rekonstruierte Kerngruppe einer Deesis, also insgesamt die knappeste Formel für eine Gerichtsdarstellung, besser gesagt für eine Gerichtsbereitung.

337' Siehe auch: Fritz Arens, aaO, S 61f, Abb 6.

347' Siehe auch: Jörg Traeger, Mittelalterliche Architekturfiktion - Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang, München - Zürich 1980, insb S 22ff.
Mit Fragen nach dem Einfluß byzantinischer Kunstwerke beschäftigte sich 1977 das Ost-Berliner V. Kolloquium der Arbeitsgruppe für byzantinische und osteuropäische Kunstgeschichte des Mittelalters unter dem Thema "Gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung des byzantinischen Kunstexports für Länder Mittel- und Osteuropas". Siehe: Byzantinischer Kunstexport, Hrsg. Heinrich L. Nickel, Halle 1978 (Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg 13)

370' Durch eine inzwischen verfügbare Publikation aus der DDR wurde der Verfasser noch auf einige Darstellungen des Weltgerichts bzw. seiner Hauptmotive aus dem 13. und 14. Jahrhundert aufmerksam:
Heinrich L. Nickel, Gerd Baier, Gerhard Femmel und Karl-Max Kober, Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR, Leipzig 1979. Die Beispiele sind nebst Abbildungen meist mit einer weiterführenden Bibliographie versehen.
Bergen auf Rügen, Marienkirche, Paradies und Hölle, um 1200, S 62, 238, Abb 62. Die sehr interessante Ikonographie mit Anklängen an englische Beispiele ist durch fragmentarische Erhaltung und starke Restaurierung beeinträchtigt; siehe W. Ohle, G. Baier, Die Kunstdenkmale des Kreises Rügen, Leipzig 1963, Tf 124, 125.
Axien, Bez. Cottbus, Dorfkirche, Einfache Weltgerichtsdarstellung im Chor, Anf 13. Jh, S 39, 235f, Abb 16 - 18.
Pretzien, Bez. Magdeburg, Dorfkirche, Fragmente mit Gerichtssymbolik, um 1230, S 268, Abb 19 - 23.
Gossa, Bez. Halle, Dorfkirche, Fragment einer Seelenwägung in Putzritztechnik, um 1240/50, S 28, 249, Abb 7.
Für das 14. Jahrhundert findet man noch Beispiele aus Behrenhoff, Teterow und Görmin. Letztgenannte Beispiele belegen aber vorrangig die Verbreitung des Motivs, weniger seine Gestaltung.

380' Zur Erweiterung der Materialkenntnis sei hier noch ein recht entlegenes Beispiel angeführt, das schon weitgehend den schematisierten Bildvorstellungen des Gerichts im Spätmittelalter entspricht:
Marienburg (ehem. Ostpreußen), Annenkapelle, Tympanon in Stucktechnik, um 1340; siehe: Waldemar Grzimek, Deutsche Stuckplastik - 800 bis 1300, Berlin 1975, S80, Abb 134.

386' Abbildungen des Abraham-Motives aus dem Hortus, vom Einzelblatt in Washington und im Münchner Hauptstaatsarchiv, siehe auch: R. Green, et altri, aaO (320'), I Abb 326 - 329.

391' Siehe auch: Elisabeth Klemm, Der Bamberger Psalter, Wiesbaden 1980, insb S 70 und gute Farbabb S 101.

399' Eine weitere, bisher wenig beachtete Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek zeigt eine in neun Felder eingeteilte Miniatur des Jüngsten Gerichts: Psalter aus dem Münchener Franziskaner-Kloster, 2.H.13.Jh, Clm 8713. Die Darstellung zeigt auf fol 20r, gegenüber einem Schöpfungszyklus, in sehr kleinen, annähernd quadratischen Feldern einen Gerichtszyklus mit Deesis, Arma-Engeln etc. bis hin zu einem Schwertengel und zu Verdammten mit Gebärden der Verzweiflun g

(Erwähnung in: Die Zeit der frühen Herzöge (Wittelsbacher-Ausstellung), München 1980, Kat 374)

408' Nur wenig jünger als der Servatius-Schrein ist eine mittelrheinische Handschrift, die gegen 1190 zu datieren ist, das sogenannte Gebetbuch der Hl Hildegard, München, Clm 935. Auf fol 71r ist die Auferstehung der Toten unterhalb zweier Posaunenengel dargestellt. Drei der aus Sarkophagen Auferstehenden sind gerade dabei, lange hemdartige Gewänder anzuziehen.

Die Handschrift zeigt noch zwei weitere Seiten mit Gerichtsmotiven: fol 71v tragen zwei Engel ein großes Astkreuz, 72r trennt Christus (5-Wunden-Typus) als Richter Selige und Verdammte im oberen Teil der Miniatur; im unteren Teil werden das Paradies mit Paradiesesbaum und Seligen und die Feuerhölle mit dem selten dargestellten Satan und mit Verdammten angedeutet. Siehe: Elisabeth Klemm, Das sogenannte Gebetbuch der Hildegard von Bingen, in: Jb der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 74, 1978, insb S 58 ff, Abb 35, 36. Faksimileband, Gebetbuch der Hl. Hildegard von Bingen, Wiesbaden 1981. Der Kommentarband hierzu befindet sich erst in Vorbereitung.

Das oben angeführte weitere Beispiel von Ankleideszenen aus dem deutschen Kulturraum kann ergänzt werden durch ein deutsches Einzelblatt um 1200, ebenfalls mit zwei Posaunenengeln und Auferstehenden, unter denen sich einer ein Hemd überzieht. Siehe Katalog der Auktion 281, Nr 1133, Dr. Fritz Nagel, Stuttgart 1979.

Es scheint sich zu bestätigen, daß Ankleideszenen aus der Anregung des Elucidarium zu Basismotiven des deutschen Kulturraums wurden. Die wie im Text schon erwähnte vergleichsweise seltene Darstellung Satans als Fürst der Hölle scheint dagegen mit außerdeutschen Einflüßen zusammenzuhängen. Man findet z.B. rheinische Kunstwerke wie Clm 935, die Andernacher Fragmente (333'), mit möglichem französischem Einfluß oder norddeutsche Beispiele, wie das Fresko in Behrenhoff bei Greifswald (Anf 14. Jh), das ähnlich wie das von Bergen (siehe 339') englische Einflüsse zur Voraussetzung haben könnte; H.L. Nickel, aaO, S 115, 237f, Abb 65.

Anmerkungen zu Kapitel IV (Das mittelalterliche Gerichtsbild Italiens)

1 Bei den meisten monographischen Behandlungen von Kunstwerken, die eine Darstellung des Jüngsten Gerichts einschließen, wurden immer wieder Zusammenstellungen von Vergleichsbeispielen geboten, die allerdings selten systematisch angelegt sind, sondern meist als Materialsammlungen zur Verteidigung der vorgebrachten Thesen zu verstehen sind.
So hat z.B. Rasetti, Giudizio Universale, nur die abruzzesischen Denkmäler im Sinn, die er noch dazu meist unrealistisch datiert; Feldhusen, Ikonologische Studien, zeigte Beispiele aus der Weltgerichtsikonographie, die vor Michelangelos Fresko in der Sixtinischen Kapelle als "Altarbilder" angesprochen werden können; Hueck, Florentiner Baptisterium, wob die wichtigsten Gerichtsmotive in ihren Fleckerlteppich der Zyklusbeschreibung und Herleitung, usw.
Sehr kenntnisreich, wenn auch inzwischen etwas überholt und unübersichtlich ist Paeseler, Weltgerichtstafel; die vielleicht beste Übersicht kann man bisher in den "Notes on the Last Judgement" von Offner, Florentine Ptg III, V, S 251 ff, finden. Letztere Arbeit hat für unsere Zwecke der Motivforschung den Nachteil, nicht die spezifischen Probleme des frühen und hohen Mittelalters, sondern den Motivschatz bezüglich der florentinischen Kunst des 14. Jh. zu untersuchen.
So versuchen wir auch in diesem Kapitel, kritische Motive in ihrem chronologischen Auftreten und in ihrer typischen Verwendung nachzuweisen.

2 Die Freskenreste wurden durch den Einbau von Zimmern in das heutige Obergeschoß zerstört. (Zum Bauzustand in der Zeit der Archivierung der Reste siehe Porter, Lombard Architecture III, S 431, IV Tf 207-2-4.) Anthony, Romanesque Frescoes, S 34, 100, Abb 156; Brenk, Tradition, S 92; Gabrielli, Pitture romaniche, S 66 f, Tf LXXXVI, Abb 179, 180; Mallé, Arti figurative, S 59; idem, Pittura romanica, S 6; Tamburini, Aspetti, S 391 f, Abb S 395; Toesca, Medioevo, S 948, 1028

3 Tamburini, aaO

4 Siehe Kapitel II, Anm 19, 30, 31

5 Die einheitliche Ausmalung ist auf die Regierungszeit des Abtes Desiderius
** zurückzuführen. Die Vorhallenlünetten sind dagegen rund hundert Jahre später entstanden. (Siehe insb Bonicatti, Considerazioni, S 17 ff; Matthiae, Studi bizantini, S 66 f; Venezia e Bisanzio, Nr 45; Wettstein, Fresques, S 399 ff.)
Mit den Argumenten der Spätdatierung dieser Fresken wurden vereinzelt

auch Spätdatierungsvorschläge der Gesamtausstattung geboten, bis hin zum Beginn des 13. Jh.: Marignan, Sant'Angelo, S 1 ff; Paeseler, Sant' Angelo, S 259 ff.
Baumonographieen: Cochetti Pratesi, Sant'Angelo, S 37 ff; Kraus, S. Angelo, S 16 f, Tf I; Minott, Sant'Angelo in Formis, S 207 ff; Moppert-Schmidt, S. Angelo in Formis, S 93 ff, Abb 25; Morisani, S. Angelo, S 53 ff, Tf 65 - 74; Wettstein, Sant'Angelo, S 60 ff; idem, Fresques, S 418 ff
Sonstige: Andberg, Filettino, S 130, Tf VIIa; Anthony, Romanesque Frescoes, S 91 f, Abb 136 - 138; Baumgärtner, Byz. Weltgerichtsdarstellung, S 38 ff; Bertaux, L'Italie meridionale, S 264 ff, Abb 101; Brenk, Tradition, S 136 f, Abb 50; Demus, Romanische Wandmalerei, S 117, Tf 17; Grabar/Nordenfalk, Romanische Malerei, S 36, 38 f (Farbtfn); Ladner, Italienische Malerei, S 76 ff, Abb 42, 43; Marle, Development I, S 147 f; Paeseler, Weltgerichtstafel, S 341, Abb 285; Vitzthum/Volbach, Malerei und Plastik, S 53, Abb 33; Westlake, Mural Painting, S 76, Tf LXXXV (Umzeichnung mit deutlich erkennbarer Hölle)

6 Abt Desiderius von Montecassino, der Stifter von S. Angelo und nachmalige Papst Victor III., hatte Byzantiner gerufen, um den prächtigen Neubau von Monte Cassino auszustatten: Dobbert, Byzantinische Frage, S 127 f. Dennoch kann Byzanz nur teilweise für die Genese der Cassinesischen Kunst herangezogen werden, siehe Morisani, Bisanzio; idem, Pittura cassinese; Wettstein, Sant'Angelo

7 Moppert-Schmidt, aaO, S 99 ff

8 Es handelt sich um die älteste Darstellung von Instrumenten, die in die Entwicklungsreihe der Businen gehören, die Vorläufer der modernen Blechblasinstrumente sind. Siehe Buhle, Blasinstrumente, S 28. Die von ihm und von Sachs, Real-Lexikon, S 65, vermutete sarazenische Herkunft kann indirekt durch überlieferte orientalische Tubenistrumente bestätigt werden, siehe Baines, Brass Instruments, S 76 ff, Tf III

9 Die Gestalt des Teufels weist, vor allem am Kopf, wie in vielen mittelalterlichen Darstellungen,Beschädigungen auf, die durch Gläubige hervorgerufen worden sind.

10 * A. Thierry, Nuova lettura, S 13 f, Abb 8 (zum allg. Zustand); Morisani, Bisanzio, S 10

11 Brenk, Wandmalerei, S 69 ff, Fig 6, Abb 34, 36; die noch unbegründete Interpretation als Weltgericht bereits bei Bianconi, Pittura medievale I,

S 7 f, Abb 2 - 4, vermutet und wiederholt bei Segre Montel, Pittura romanica, s.p., Tf VIII
Zitate ohne Definition: Rahn, Monumenti artistici, S 258, Abb 146; Reinle, Von den Anfängen, S 512 ff, Abb 533 - 535; Toesca, Lombardia, S 54, Abb 70

12 Baum, Frühmittelalterliche Denkmäler, S 47, Abb 30; Bouffard et altri, Suisse romane, S 191 f, Abb 4, 5; Gilardoni, Il Romanico, S 489 ff, Abb 306, 308 - 315, Tf LXV - LXVIII (viele Details; der Autor wendet sich aufs schärfste gegen die Interpretation von Brenk); Hootz, Schweiz II, S 389, Tf 276; Marle, Development I, S 223

13 * Boeckler, Bronzetür von Verona, S 14, Tf 31, 32; Brenk, Tradition, S 139, Abb 51; Christe, Vision de Matthieu, S 24, Tf 9, Abb 34; Leisinger, Romanische Bronzen, Tf 71

14 Von einem Wundmalchristus im Sinne der westeuropäischen Entwicklung kann aber noch nicht gesprochen werden.

15 Christe, Vision de Matthieu, S 15 ff

16 Capra, Basilica di S. Michele, S 10 f (1080 - 1100), Einbandtf, Tf XII, XV-1; Gabrielli, Pitture romaniche, S 44 ff (E. 11. Jh./Anf. 12. Jh.), Tf LXI, Abb 132, Tf LXII, Abb 133, 134
Anthony, Romanesque Frescoes, S 101, Abb 160; Mallé, Arti figurative, S 61 (E. 11. Jh); idem, Pittura romanica, S 5 (Detailabb); Marle, Development I, S 223; Toesca, Lombardia, S 54, Abb 69; idem, Medioevo, S 973 (12. Jh.)

17 Wir halten die übliche Datierung für etwas zu früh, können aber derzeit eine spätere Ansetzung noch nicht begründen. Auch andere Autoren neigen zu einer späteren Datierung, siehe vor allem Brizio, Piemonte, S 22 und Toesca, aaO, sowie die Diskussion der Literatur bei Capra, aaO, S 12

18 Siehe dazu Kapitel II, Anm 113 ff und auch unten Anm 23, 39, 58, 59, 60, 64, 80, 126, 127, sowie die Donnaregina

19 Franciosa, L'abbazia imperiale, S 50 ff, Abb 12. Die erwartete Bearbeitung von Madame Toubert ist noch nicht erschienen.

20 Wahrscheinlich 1. H. 12. Jh.: Guiglia, Alcuni affreschi, S 160 ff, Fig 1, Abb 3 - 5

21 Fol 74 ist unpubliziert. Fol 13 v: Voss, Jüngste Gericht, S 63 f, Tf II

22 * Nicht die wissenschaftlich fragwürdigen, umfangreichen Arbeiten von Gianfreda, z.B. Mosaico pavimentale, S 39 ff, 149 ff, sondern die knappe Monographie von Haug, Mosaik von Otranto, insb S 54 ff, Abb 20, 22, 23, mit ausführlicher Bibliographie, ist das derzeit wichtigste Werk über die Bodenmosaiken.
Wesentlich auch Frugoni, Mosaico pavimentale, insb S 250 f, Fig 6

23 Haug, aaO, der sich S 54 f, 117 u.a. auf Voss, Millstätter Genesis, S 74 f, beruft, hat aber nicht erkannt, daß der in Otranto vertretene Patriarchentypus mit dem des Ostens übereinstimmt, also die Seelen direkt im Schoß gehalten werden. Die Patriarchen der Millstätter Genesis, fol 83 r, sind dagegen mit Schoßtüchern dargestellt und gehören daher zu den im Westen, insbesonders in Italien geläufigen Typen. Siehe dazu auch Kapitel II, Anm 113 ff und oben Anm 18

24 Kappadokische Darstellungen im Rahmen der Weltgerichtsikonographie haben Schlangenstrafen besonders deutlich gezeigt, siehe insbesonders die sog. Peristremagruppe, Kapitel II, Anm 98, 110, 111

25 Zu dieser ungewöhnlichen Seelenwaage ist durch Schulz, Denkmäler I, S 267, Tf XLV, eine inzwischen verlorene lateinische Inschrift der verschiedenen Positionen der Waage überliefert: "Hic stat, hic ad ardua vadit, ad iste cadit".

26 Das Freskenfragment ist unpubliziert. In der Fotothek der Bibliotheca Hertziana befindet sich eine Photographie von Herrn Hutzel. Das Fragment stammt wohl von einer Umbauphase der ehemaligen Kirche S. Maria in Pensulis, die vermutlich noch im 12. Jh. stattfand: Fiengo, Gaeta, S 67 ff; TCI Lazio, S 577

27 Unpubliziert. Berlin, Ehem. Staatl. Museen, Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Skulpturenabteilung, Inv Nr 6/60: Bildwerke der christlichen Epochen, S 53, Nr 206

28 Nur ein Teilaspekt der ungeheuren Literaturfülle, die das Mosaik zitiert, kann hier angeführt werden. Eine untadelige Bearbeitung der Ikonographie ist uns nicht untergekommen.
Monographische Behandlungen der Mosaiken bzw. Baumonographieen:
Andreescu, Torcello, S 195 ff, Abb 15 ff (Verzeichnis von Bibliographien S 185, Bestand und Restaurierungen); Bettini, Decorazione musiva, S 80 ff, Abb 28, 30, 33; idem, "Giudizio" (Restaurierungen und Eintei-

lungen der Westwand); Demus, Torcello, insb II, S 41 ff, Tf II A, sowie III, S 195 ff, Tf I A (Unterscheidung der Werkstätten und des Zustandes, vorzügliche Bibliographie bis 1940, II, S 42 n 3); Lorenzetti, Torcello, S 49 ff, Abb 50 ff; Renan, Torcello II, S 408 ff, Umzeichnung S 409; Schulz, Kirchenbauten Torcello, S 33, Tf 26, 27
Sonstige: Andberg, Filettino, S 130, Tf VIa; Anthony, Mosaic, S 197 ff, Tf LVIII (Abb 208); idem, Romanesque Frescoes, S 30, Abb 45; Bettini, Pittura cristiana, Tf 123; idem, Pittura medioevale, Abb 215; Bouillet, Jugement dernier, S 21 ff; Brandon, Judgement of the Dead, S 118 f, Tf 3; Idem, Man and God, S 293 f; Dalton, Byz. Art, S 403 f, 667 ff, Abb 424, 427; Diehl, Manuel, S 544 ff, Abb 259; idem, Peinture, S 24, 74, Tf XXXI; Grabar, Peinture, S 119 ff, Farbtf S 120; Hughes, Heaven and Hell, S 12 ff (Abbn); Jessen, Darstellung des Weltgerichts, S 8 ff, Tf I; Jónsdóttir, 11th Century, S 16 ff, Abb 2; Lazarev, Storia, S 242, 271, Abb 370; Marle, Development I, S 236 ff, Abb 112, 113; Matthiae, Studi bizantini, S 74 f, Abb 38, 39; Miloševič, Jüngste Gericht, S 34, vollständige Abb mit Kreuzigung; Muratoff, Peinture, S 115, Tf CXLVI; Paeseler, Weltgerichtstafel, S 327, 338, 342, Abb 275, 276, 282, 289, 291; Rasetti, Giudizio Universale, S 59 ff, Tf XXXVI - XXXVII (40 - 43); Rosenberg, Engel und Dämonen, S 192 ff, Abb 41, 42, 52, 53; Talbot Rice, Byzantine Era, S 180 f, Abb 164; Testi, Pittura veneziana I, S 85 f, Tf nach S 76, Abb S 77; Toesca, Medioevo, S 980, Abb 651; Wulff, Byz. Kunst II, S 572 f

29 Siehe Kapitel II, Anm 37, 219 ff

30 Siehe Neredica (1199) und Trapezunt (um 1260/70), Kapitel II, Anm 139, 20. Eine Entstehung des Motives im Westen ist äußerst unwahrscheinlich, da das Bild des thronenden Satans nicht zu den üblichen Motiven des Westens gehört.

31 Künstlermonographieen: Francovich, Antelami, I S 170 f, 202 ff, II Tf 142, 146 - 148; Matt/Forster, Antelami, S 14 f, Tf 12 - 19; Negri Arnoldi, Antelami, Tf 9; A.O. Quintavalle, Antelami, S 15, Tf 6
Baumonographieen: Mielke, Baptisterium, S 87 ff; Testi, Babtistère, S 86 ff, Abb 97, 101; Toesca, Battistero, S 22 f (Tfn)
Sonstige: G.uE. Crichton, Nicola Pisano, S 25, Tf 20; G. Crichton, Romanesque Sculpture, S 64 ff, Abb 32 (33 a/b); Jullian, Sculpture italienne, S 225 f, Tf XC; idem, Sculpteurs romans, Tf XC; Künstle, Ikonographie I, S 538 f, Abb 301; Venturi, Storia III, S 300, Abb 293; M. Zimmermann, Oberitalienische Plastik, S 126 ff, Abb 42 (124 ff, Abb 41 a,b)

32 Forster und Francovich deuten z.B. als Ezechiel, Francovich läßt auch Isaias und Johannes Evangelist als Möglichkeit zu. Unsere Interpretation stützt sich darauf, daß auch die Nebenszenen an den Türpfosten dem Evangelium nach Matthäus angehören: 21:33 ff und 25:35 ff

33 Baum, Frühmittelalterliche Denkmäler, S 46 f, Abb 34; Bianconi, Pittura medioevale II, S 6, Abb 2 (11. Jh.?); Brenk, Wandmalerei, S 105 ff, Fig 8, Abb 41, 42; Gilardoni, Il Romanico, S 519 f, Tf LXXVI, LXXVIII, Abb 343, 346 - 352; Reinle, Von den Anfängen, S 515, Abb 536; Rossi, Affreschi, S 33, Abb 26 f; Steinmann-Brodtbeck, Baptisterium, S 220, Tf 67 b

34 * Anthony, Romanesque Frescoes, S 94, Abb 143; Bertaux, L'Italie meridionale, S 284 f, Abb 107; Calvini, Pianella, S 26, Abb 18; Chierici, Arte d'Abruzzo, S 247, Abb 267; Feldhusen, Ikonologische Studien, S 32 f, 102; Marle, Development I, S 22; Matthiae, Pittura medioevale, S 12 f, Abb 7 - 10; Rasetti, Giudizio Universale, S 112, Tf XXXV, Abb 56

35 Filtzinger, S. Giovanni, S 41, 43; Matthiae, Pittura romana II, S 102 ff, Abb 90; Paeseler, Weltgerichtstafel, S 362 f, Abb 296 (versucht S 379 f eine spätere Datierung vorzuschlagen); Styger, Basiliken Roms, S 18, Abb 11; idem, S. Giovanni, S 306 ff, Abb 1, Tf XVII b; Wilpert, Mosaiken und Malereien, II S 1038 ff, IV Tf 256

36 Die Inschriften sind heute verschwunden. Auf den Abbildungen bei Styger und Wilpert sind sie aber noch eindeutig zu lesen. Styger, S. Giovanni, S 308, gibt sie auch transkribiert wieder.

37 Die von Brenk, Wandmalerei, S 108, geäußerte Vermutung, es wäre eine Einrollung des Himmels dargestellt gewesen, stellt eine totale Überbewertung der "Byzantinismen" des Freskos dar und paßt zu keiner denkbaren Rekonstruktion des Gesamten.

38 A.C. Quintavalle, Pellegrini, S 165, Tf 127; TCI Emilia-Romagna, S 379; Venturi, Storia III, S 139, Abb 119

39 Arslan, Pittura e scultura, S 167 f, Abb 219

40 Arslan, aaO, S 162 ff, Abb 207 - 209; Gerola, Giudizio Universale, S 470 ff (Umzeichnung); Lisca, San Zenone, S 85 ff, Tf 56 (Umzeichnung); Romanini, L'arte romanica, S 759, Abb 136; Trecca, Facciata, S 113,

Abb 14 - 16

41 Im Officium sepulturae wird ausdrücklich vom 'Sinus Abrahae, Ysaac et Iacob' gesprochen, siehe Andrieu, Pontifical romain, S 278

42 Das Bild der Patriarchentrias ist bereits im NT vorgegeben (Mt 8:11; Lk 13:29) und hat schon in das merowingische Sacramentarium Gelasianum Eingang gefunden (Orationes post obitum hominis, siehe Wilson, Gelasian Sacramentary, S 296).
Wie wir für den Westen aber mehrfach zeigen konnten, hat das christliche Bild des Mittelalters ein Eigenleben, das mit literarischen Vorstellungen höchstens parallel geht. Die Illustration im engeren Sinne ist erst eine Angelegenheit des späteren Mittelalters und der Neuzeit. Die Frage nach der Tradition der Illustrationen antiker und spätantiker Schriften kann hier nicht berührt werden (Zu diesem Problemkreis sei auf Arbeiten von Kurt Weitzmann und die dort genannte weiterführende Literatur verwiesen: Roll and Codex; Ancient Book Illumination; Book Illustration. Interessante Aspekte der Illustration von Texten finden sich auch bei Bianchi Bandinelli, Iliad, S 9 ff.)

43 Arslan, Vicenza I, S 81 (Nr 428) Tf XLVI; Bettini, Pittura medioevale Farbabb 270

44 Arslan, Pitture e scultura, S 161 f, Abb 205; Bettini, Pittura medioevale, S 203, Abb 202; Forlati, S. Andrea, S 186; Romanini, L'arte romanica, S 759, Abb 135; Toesca, Medioevo, S 972; Vicenzoni, Sant' Andrea, S 8 ff (Abbn).
Der Versuch der Zuschreibung an Maestro Cicogna von Verona und der entsprechenden Datierung an das Ende das 13. Jh. durch Luigi Simeoni, z.B. Verona, S 509, wurde von Forlati und Vicenzoni unkritisch übernommen und kann nicht überzeugen.

45 Bianconi, Pittura medievale II, S 49 (Spuren eines Weltgerichts); Brenk, Wandmalerei, S 89 ff, Fig 7; Gilardoni, Il Romanico, S 393 ff, Abb 30, 195 - 199, Tf LXXXIV (bestreitet ohne Überzeugungskraft sowohl Datierung als auch Interpretation von Brenk); Reinle, Von den Anfängen, S 517

46 Bombe, Peruginer Malerei, S 17 ff; Marle, Development I, S 204; E. Ricci, San Prospero, S 16 ff, Abb 17

47 Der wissenschaftliche Entdecker der Tafel, Redig de Campos, verficht seit der Erstpublikation eine Datierung in die 2. Hälfte des 11. Jh.:

Giudizio Universale, S 139 ff; Unbekannte Darstellung, 124 ff; Considérations, S 285; Redig de Campos/Calvesi, Vatikan, S 20, Farbtf 13
Vor allem das unselige Auftreten der Malernamen Giovanni und Niccolò, die zufällig mit Urkunden des 11. Jh. in Verbindung gebracht werden können, hat auch andere Autoren dazu verleitet, die Frühdatierung zu übernehmen:
Batard, Castel Sant'Elia, S 174 ff, Abb 3, 4; Coletti, Primitivi I, S XIV, Tf 18; Jónsdóttir, 11th Century, S 24 f, Abb 7; Prehn, Problemi, S 23 ff, Abb 7, 8; idem, Pittori, S 19 ff, Abb 1; Peri, Tavola vaticana, S 161 ff; S.N., Tavola, S 270 f
Völlig isoliert schlägt Garrison, Judgement Panel, S 121 ff eine Datierung nach 1160/70 vor (S 124 sehr gute Bibl.), nachdem er früher in Panel Painting, S 23 f, 225 (Nr 615) noch eine Datierung in die 1. H. des 13. Jh. angenommen hatte.

48 Paeseler, Weltgerichtstafel, erarbeitet ikonographisch, stilistisch und dokumentarisch eine Datierung in das 2. Viertel des 13. Jh. Ihm haben sich mehr oder weniger angeschlossen: Hager, Altarbild, S 40 ff, Abb 39; Matthiae, Pittura romana II, S 161 f, Abb 152, 153; idem, Castel Sant'Elia, S 213 ff, Abb 31 - 35; Oertel, Mittelalter bis Trecento, S 263 ff

49 Siehe Kapitel III, Anm 42, 53
Eine sehr ähnliche Darstellung Christi vom Ende des 12. Jh. hat sich in der Chiesetta S. Cataldo in Cottanello, im Norden Roms erhalten: Matthiae, Pittura laziale, S 113 f, Abb 4, 5

50 Wolfenbüttel, Cod. Helmst. 65, siehe Kapitel III, Anm 330

51 Paeseler, aaO, S 356 ff

52 Paeseler, aaO, S 314, 347 f, 351

53 Es liegt also eine Adaption des byzantinischen Strafengels vor

54 Weder die Strafe am sündigen Glied, noch die Bestrafung durch das Werkzeug der Sünde ist übernommen. Auch die dargestellten Sünden entsprechen kaum denen, die wir im Osten gefunden haben: Die noch gut lesbaren italianisierten lateinischen Inschriften zeigen die Hure (Meretrici), den Meineidigen (Periuro), den Mörder (Homicidas) und die Frau, die in der Kirche den Mund nicht halten konnte (Mulie(r) qui in (E)cclesia locuta est; siehe I Kor 14:34 f)

55 * Monographieen: Apollonj Ghetti, Quattro Coronati, S 90, Abb 26; Muñoz, Quattro Coronati, S 104, Abb 132 - 135
Sonstige: Andberg, Filettino, S 128 ff, Tf VIII; Anthony, Romanesque Frescoes, S 81, Abb 100; Bertaux, L'Italie meridionale, S 303 f, Abb 120; Christe, Vision de Matthieu, S 58, Tf 27, Abb 96; Marle, Peinture romain, S 181, Tf XLI, Abb 80; idem, Development I, S 424 f; Matthiae, Pittura romana II, S 150, Abb 128 - 130; Paeseler, aaO, S 364, Abb 297 Toesca, Medioevo, S 1004, Abb 673; Venturi, Storia II, S 372, Abb 265; Vitzthum/Volbach, Malerei und Plastik, S 200 f, Abb 162; Wilpert, Mosaiken und Malereien II, S 1040 ff, IV Tf 268; Zürcher, Wandmalerei, S 195, Tf 2

56 * Andberg, aaO, S 127 ff, Tf I - V, XXIII; Anthony, aaO, S 81, Abb 99; Bernardini, Pitture murali, S I f; Marle, Peinture romain, S 184; idem, Development I, S 431 f; Liverani, Filettino, S 40 ff, Abb 1 ff. Zur Sonderstellung des Andreas siehe auch Wessel, Byzanz, S 270, 323; Grégoire, Byz. Kirche, S 173

57 Die Malerei in postbarocken Formen von 1828 (Demus, Romanische Wandmalerei, S 133) scheint, insbesonders in den beiden Posaunenengeln, auf älteren Bestand aus dem 2. Dr. des 13. Jh. zurückzugreifen. Daneben werden noch Gott Vater anstelle des wiederkehrenden Christus und die Auferstehenden gezeigt. Auch Segre Montel, Cappella di S. Eldrado, S 35 n 6, glaubt an eine Übernahme der alten Ikonographie.

58 Ozzola, Pitture inedite, S 169 f, Abb 1; Paccagnini/Gnudi, Medioevo, S 256 f, 281, Abb 283, 284

59 * Wichtig für die Gesamtausstattung: Carli, Affreschi benedettini, S 442 ff; sowie die Darlegungen mit Bibl. bei Pace, Precisozioni, S 291 ff, insb S 296 f
Auf die hier behandelte Darstellung gehen nur ein: Matthiae, Pittura medioevale, S 32, Abb 64, 65, 72, 76; Rasetti, Giudizio Universale, S 118 ff, Tf XXXIX, Abb 67, Tf XL, Abb 68, 69
Allgemein wird die Gegenüberstellung von Paradies und Hölle fälschlich als Weltgericht zitiert, z.B. bei Bertaux, L'Italie meridionale, S 292; Carli, aaO, S 449; Marle, Development I, S 451

60 * Andberg, Filettino, S 130, Tf VII b; Bertaux, aaO, S 295, 298, Abb 117; Chierici, Arte d'Abruzzo, Farbtf 226, 227; Jahn Rusconi, S. Maria, S 456 (Abb); Marco, Fossa, S 66, Tf XVIIb; Marle, Development I, S 448; Matthiae, Pittura medioevale, S 51 ff, Tf XIV, XV, Abb 109 - 116; Pace, S. Maria di Ronzano, S 267, Abb 16; Rasetti, Giudizo Uni-

versale, S 115 ff, Tf XXXVI – XXXVIII (Abb 58 – 64)

61 * Nach dem Erdrutsch von 1934, der einen großen Teil des Ortes Pescosansonesco zerstörte, wurde in Pescosansonesco Nuovo, wohin die obdachlose Bevölkerung umgesiedelt worden war, die vorgefundene, ruinöse Marienkirche wiederhergestellt. Mit Ausnahme der Krypta wurde die Kirche dabei vollständig neu gebaut. Aus der Ruine übernahm man die genannten Freskenreste und brachte sie an entsprechender Stelle wieder an. In der Literatur am Rande erwähnt bei Moretti, Architettura medioevale, S 222, Abb 3 (Detail der Verdammten)

62 * Lehmann-Brockhaus, Kanzeln der Abruzzen, S 373 f, Abb 359 (Deutet den apokalyptischen Charakter); Moretti, aaO, S 226, Abb 7; Bertaux hat in L'Italie meridionale, S 573 f, von Weltgericht gesprochen und auch nicht nachvollziehbar Arma erkennen wollen.

63 * Bertaux, aaO, S 285; Chierici, Arte d'Abruzzo, Farbabb 251; Marle, Development I, S 447; Matthiae, Pittura medioevale, S 16, Abb 11 – 15 (datiert 12. Jh.); Rasetti, Giudizio Universale, S 111, Tf XXXIII, Abb 51, 52

64 * Pace, S. Maria di Ronzano, S 259 ff, Abb 15, konnte inzwischen nachweisen, daß die übliche, ältere Datierung auf 1181 durch eine falsche Lesung der Apsisinschrift entstanden ist.
Auf der Basis der alten Datierung: Balzano, L'arte abruzzese, S 46; Bertaux, aaO, S 287 (angebl. franz. Maler); Chierici, aaO, S 247; Marle, aaO, S 222; Matthiae, aaO, S 25, Abb 20, 21; Rasetti, aaO, S 112 f, Tf XXXIV, Abb 55, Tf XXXIX, Abb 66

65 Siehe Kapitel II, Anm 98, 171 sowie 110, 111, 174

66 Angiola, Nicola Pisano, S 12 f, Abb 8; Bottari, Nicolo Pisano, Tf XXXVII, XLVI, XLVII; G.uE. Crichton, Nicola Pisano, S 54 ff, Tf 47; Fasola, Niccola Pisano, S 103 ff, Tf 15 – 18; Foratti, Giudizio Universale, S 50, Abb 4; Graber, Nicola Pisano, S 62 f; Jászai, Pisaner Domkanzel, Plan I A/B; Poeschke, Sieneser Domkanzel, S 28 f, Abb 9; Serra Raspi, Pisano, Tf III; Supino, Arte pisana, S 77 f, Abb 60; G. Swarzenski, Nicolo Pisano, S 16, Tf 9

67 Wegen der großen Ähnlichkeit der Programme der Pisaner Baptisteriumskanzel und der jüngeren Kanzel des Domes von Siena (siehe unten) darf wohl die Darstellung von Johannes dem Täufer angenommen werden.

68 Braunfels, Gestalt-Ikonographie, S 332, Abb 4, 9; Bush-Brown, Origin, S 45, Abb 7; Carli, Pulpito, S 34 ff, Tf 73 - 93; idem, Giovanni Pisano, S 12, Abb 3 - 5 (vollständige Bibl vor 1977); G.uE. Crichton, Nicola Pisano, S 77 f, Tf 58, 59; Fasola, Nicola Pisano, S 132 ff; Jászai, Pisaner Domkanzel, Plan II A/B; Keller, Giovanni Pisano, S 45, 54 f, Abb 103, 104, 123; Lazarev, Protorenessaisa, S 86 f, Tf 25, 26; Mellini, Giovanni Pisano, Abb 13 - 18; Poeschke, Sieneser Domkanzel, S 29 ff, Abb 18, 19; G. Swarzenski, Nicolo Pisano, S 35 f, Tf 34, 35; Toesca, Medioevo, S 623 ff, Abb 605, 606; Venturi, Giovanni Pisano, S 17 f, Tf 15, 16

69 Die Bilderfindung, die man mit großer Sicherheit Nicola anläßlich der Arbeit an der Pisaner Baptisteriumskanzel zuschreiben kann, zeigt durchgehend einen monströsen Satan auf dem Fresserthron, dessen Vogelkrallen das Bein eines Verdammten umklammern, der, mit dem Arm beginnend, von einem Silensköpfigen aufgefressen wird. Siehe zu diesem Antikenmotiv insb: Barasch, Silenus, S 13 ff

70 Der linke Brüstungspfeiler ist jetzt an falscher Stelle eingesetzt. Jeweils drei Engel sind auf jedem Pfeiler zu finden.

71 Valentiner, Giudizio Finale (1230/40; er hält Johannes für den Evangelisten); Angelini, Porta maggiore, S 353; Decker, Gotik in Italien, S 297 f, Tf 191; S.N., Cattedrale, Tf XXXII, XXXIX, XL, XLII - XLIV; Toesca, Medioevo, S 807, Abb 512 (E. 12./Anf. 14. Jh.); Zavin, Ferrara Cathedral, S 185 ff, Abb 79 - 90 (um 1260/70)

72 Wegen des aktuellen Zustandes ist der Oberteil des Portalvorbaues schon länger durch ein semifestes, geschlossenes Gerüst der Sicht entzogen. Die Beurteilung geschah nach der alten, in der Literatur meist abgedruckten Gesamtaufnahme Anderson 30 337 aus der Frühzeit dieses Jahrhunderts und nach Detailaufnahmen von Frau Bauer-Lotz im Besitz der Bibliotheca Hertziana. Diese für den Aufsatz von Valentiner angefertigten Aufnahmen zeigen, daß bereits damals einige Details, u.a. der Kopf eines der Seligen, vollständig weggewittert waren. Zu den Konservierungsproblemen siehe: Guidobaldi, Conservazione del portico.

73 L. Angelini, Scoperte, S 38; S. Angelini, S. Maria Maggiore, S 65 bzw 67; Pesenti, S. Maria Maggiore, S 41 ff, Tf XVI bzw S 43 ff, Tf XVI

74 Bombe, Peruginer Malerei, S 22 ff, Abb 6; Gnoli, Pittura Perugina,

S 247; Jacobsen, Umbrische Malerei, S 3, Tf 1; Marle, Development I, S 415; Ricci, San Prospero, S 42 ff, Abb 37, 39 - 41; Rasetti, Giudizio Universale, Tf V, Abb 7, 8.
Mit etwas Wohlwollen kann man schon hier den Ansatz [illegible] Darstellung des Brustschlitzes erkennen; siehe unten Anm 75, 76.

75 Erwähnt bei Marle, Development I, S 552; Sanberg Vavalà, Pittura veronese, S 35

76 Aber auch wie die deutschen Parallelen zum Mainzer Lettnerfragment, siehe Kapitel III, Anm 335, 383, 384

77 Das inzwischen abgenommene und restaurierte Fresko, das heute in den Chorkapellen aufgestellt ist, hat seit den ersten Beachtungen stark gelitten. C. Ricci, Pittura romanica, S 62 f; Rodriques, Arche di S. Giacomo, S 468; Zucchini, Affreschi inediti, S 128, Abb 4 (Foto von 1886, Druck leider sehr schlecht).
Zum aktuellen Zustand: Volpe, Affreschi duecenteschi, S 85, Farbtf VI, Abb 54

78 Florenz, S. Croce, Bardi-di-Vernio Kapelle, Grabmal des Bettino (?) Bardi mit Fresken von Maso di Banco, um 1335-45: Borsook, Mural Painters, S 131, Tf 12 (Grabmal gesamt); Berenson, Florentine School I, S 135, Abb 154, 155; Fremantle, Florentine Gothic, S 132, Abb 264; Sirén, Giottino, S 90, Abb 19; idem, Followers, S 198 f, 274, Tf 172 (173)
Eine ähnliche Stellung hat das Nischenfresko von Barnaba da Modena in Genua, S. Agostino, um 1370/80, nimmt aber wieder die allgemeinere Form des "Kurzgerichts" auf: Toesca, Trecento, S 749, Abb 631, 632

79 Bottari, Fidenza, S 276 f (Farbabbn); A.C. Quintavalle, "Giudizio" tardoduecentesco, S 39 ff, Tf 15 - 17 b; Tassi, Duomo di Fidenza, Farbabb 145

80 Monographieen zur Mosaikausstattung: Hueck, Florentiner Baptisterium, S 26 f, 176 ff; Salmi, 'Bel San Giovanni', S 550 ff, Abb 557, 558; Wilkins, 'Bel San Giovanni', S 1 ff, Tf II, IV - VII; Witt, Giudizio Finale
Sonstige: P. d'Ancona, Primitifs, S 111 f, Abb 69; Anthony, Mosaics, S 202 ff, Tf LXI, Abb 219, Tf LXII, Abb 221, 222; Marle, Development I, S 265, Abb 126, 127; Muratoff, Peinture, S 115, Tf CXLVII; Ragghianti, Dugento, S 70 ff, Abb 103, 105 - 110; Rasetti, Giudizio Universale,

S 53, Tf IX, X (Abb 16 - 20); Venturi, Storia V, S 235 ff, Abb 186 - 188, 195 - 197

81 Hueck, aaO, S 180 f

82 Z.B. Bologna, Anfänge, S 118, Tf 66; Hueck, aaO, S 11

83 Fernandez-Gimenez, Berlinghiero, S 41 ff, Abb 15, Farbtf 10 (Bibl.); Francis, Stoclet Tabernacle, S 92 ff, Abb 5; Garrison, Berlinghieresque Fresco, S 215 ff, Abb 7; idem, Panel Painting, S 12, 112 (Nr 284); Stechow, Golden Anniversary, S 32; Stubblebine, Guido da Siena, S 88, Abb 109

84 Das Tafelbild gehört der Diözeses Grosseto und befindet sich in den Sammlungen des Diözesan-Museums, das heute dem neuen Museo Archeologico della Maremma angegliedert ist.
Carli, Dipinti senesi, S 39 f, Farbtf I, Abb 8; Garrison, Panel Painting, S 20, 72 (Nr 159); Mostra Giottesca, S 21 (Nr 27); Sinibaldi/Brunetti, Pittura italiana, S 97 (Nr 29), Abb 29 a, b; Stubblebine, aaO, S 15, 86 ff (Nr 16), 96, 98, Abb 49, 113
Siehe außerdem: Marle, Development I, S 373, Abb 205; Toesca, Medioevo, S 994; Venturi, Storia V, S 113 f, Abb 91

85 Zur Geschichte der Blasinstrumente siehe die Literatur in Anm 8

86 Chiarini, Museo Diocesano, S 21 (Nr 40), Tf 7; die vorgeschlagene Datierung in die erste Hälfte des 13. Jh. erscheint uns zu früh.

87 Harrsen/Boyse/Berenson, Italian Manuscripts, S 10 (Nr 15), Tf 15; Ricci, Census II, S 1417

88 Eine formale Lösung, die an Thoros Roslin erinnert, siehe Kapitel II, Anm 177

89 Das Blatt gehörte zur ehemaligen Sammlung des Mailänder Verlegers Ulrico Hoepli, die sich heute im Besitz des Conte Vittorio Cini befindet: Toesca, Collezione Hoepli, S 26 f, Tf XV, Abb XX; idem, Miniature, S 25, Farbtf D

90 ** Die Miniatur ist uns nur durch einen alten Tafeldruck in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts Florenz bekannt.

91 ** Zur Entdeckung: Hermanin, Santa Cecilia, S 239 ff; idem, Pietro Cavallini, S 61 ff
Zum heutigen Zustand: Sindona, "Giudizio Universale", S 56 ff
Künstlermonographieen: Bussuioceanu, Pietro Cavallini, S 324 ff, Abb 22 (a-c) - 29; Lothrop, Cavallini, S 82 f, Tf 32 - 38-1; Lavagnino, Cavallini, S 31 ff, Tf VIII - XXIII; Matthiae, Cavallini, S 89 ff, Farbtf nach S 88, 96, Tf XLVII - LXXIII; Sindona, Cavallini, S 22 ff, Tf 14 - 40; Toesca, Cavallini, S 12 ff, Abb S 9, 11 ff, 15, 17, 19, Farbtf VIII - XXV
Sonstige: P. d'Ancona, Primitifs, S 124 ff, Abb 79 - 81; Berenson, Central & North I, S 82, Abb 152 - 155; Borenius, Frescoes, S 8, Tf 3; Coletti, Primitivi I, S XXXVIII, Tf 64, 65; Gnudi, Cavallini, S 36 ff (Farbtfn); Lazarev, Protorenessaisa, S 108, Tf 68 - 72; Marle, Peinture romaine, S 236 f, Tf LXIV (121, 122), LXV (123, 124); idem, Development I, S 515 ff, Abb 296 - 298 u Gli affreschi, Abb 7, 20, 22, 24, 26; Matthiae, Pittura romana II, S 211 f, Farbtfn nach S 208, 212, Abb 170 - 172; idem, S. Cecilia, S 109 ff, Abb 43 - 46; Oertel, Frühzeit, S 61 f, Tf 19 b, c; Paeseler, Weltgerichtstafel, S 362 ff, Abb 299, 300, 305, 308 (Umzeichnung des Gesamtbestandes), 310; Sindona, Cimabue, S 126 f (Nr 89), Tf LVII - LXIV, Abb 89; Toesca, Florentinische Malerei, S 15, Tf 2a, 11a, 15a; idem, Medioevo, S 1016 ff; Venturi, Storia V, S 147 ff, Abb 121 - 123; White, Italy, S 102 ff, Tf 42 - 44; Wilpert, Mosaiken und Malereien II, S 1042 ff, Abb 502, 503, IV Tf 279 - 295

92 Vorausgesetzt, daß das nicht präzis datierbare Votivfresko von S. Zeno in Verona nicht älter ist, siehe oben Anm 75. Die älteste bekannte monumentale Darstellung zeigte das Mainzer Weltgericht, siehe Kapitel III, Anm 335

93 Siehe zum Vergleich: Baines, Brass Instruments, S 73 ff, Fig 11; Buhle, Blasinstrumente, Tf 7 b

94 Wilpert, aaO, IV Tf 296

95 * Wilpert, aaO, II Abb 506; abgedruckt bei Paeseler, aaO, Abb 307; Sindona, Cimabue, Abb 89-1.
Verbesserter Rekonstruktionsvorschlag: Paeseler, aaO, Abb 309

96 Marle, Gli affreschi, S 21 ff, Abb 18, 19, 21, 23, 25; Stegensek, S. Maria in Vescovio, S 19
Sonstige: Anthony, Romanesque Frescoes, S 84, Abb 109, 110; Berenson, Central & North I, S 83, Abb 167; Marle, Development I, S 439 f;

Matthiae, Pittura romana II, S 234, Abb 200, 201; Muratoff, Peinture, S 140, Tf CCXV - CCXIX; Paeseler, Weltgerichtstafel, S 366 ff, Abb 301, 303; Previtali, Giotto, S 17, abb 13; Toulmin, L'ornamento, S 178, Abb 2 (S 539)

97 Siehe Kapitel I, Anm 48. Die Frühdatierung von Marle und Muratoff konnte nach der fortgeführten Aufdeckung von Fresken leichter abgelehnt werden, siehe Matthiae, Lavori, S 86 ff

98 Mellini, Pulpito, Abb 113 - 129 (Bibl.); Seidel, Pulpito, s.p., Tf 26, 27
Sonstige: Ayrton/Moore, Giovanni Pisano, S 221 ff, Abb 130, 143, 242, 243; Braunfels, Gestaltikonographie, S 334, Abb 10; Bush-Brown, Origin, S 45 f, Abb 8; Carli, Giovanni Pisano, S 92, Abb 106; Jászai, Pisaner Domkanzel, Plan III A/B; Keller, Giovanni Pisano, S 32, 40, Abb 62, 63; Mellini, Giovanni Pisano, Abb 337 - 347; Sauerlandt, Bildwerke, S 79 ff, Abb 21; Shorr, Role of the Virgin, S 213, Abb 6; Venturi, Giovanni Pisano, S 37 f, Tf 86

99 Degenhart/Schmitt, Corpus, Bd 1 S 7 ff (Nr 3), Bd 3 Tf 15 c, 15 d

100 Clonfero, Gemona, S 45, Abb 25 (Datierung ins 12. Jh. nicht haltbar); Marchetti, Scultura Medievale, S 10 f, Abb 4; Marchetti/Nicoletti, Scultura lignea, S 28, Abb 6

101 Davies, Italian Painting, S 469 ff (Bibl.); Rowland, Fresco Cycle, S 225 ff, Abb 4; Taylor, Rainaldictus, S 81 ff; Marle, Development I, S 407 (Hat als einziger der Autoren die Fresken von 'Le Palazze' noch in situ gesehen)

102 Jutta Seibert (Schutzmantelschaft) in: LCI IV, Sp 128 - 133. Das vielleicht älteste Beispiel könnte ein Fragment aus San Piero in Palco in Florenz sein (12. Jh. ?): Firenze Restaura, S 109 (Nr 8), Abb 156

103 Marle, Development I, S 550; Toesca, Lombardia, S 76, Abb 105

104 Camposanto/Pesce, Cattedrale di Genova, Tf 100 a; Pesenti, S. Lorenzo, S 30, Abb 31; Toesca, Medioevo, S 990 n 30; Torriti, Interventi, S 53 ff, Abb 21, 22

105 Siehe H.W. van Os (Krönung Mariens) in: LCI II, Sp 671 - 676. Zur Diskussion des Auftretens dieses Themas im 13. Jh. in Italien siehe:

Coor-Achenbach, Earliest Representation

106 Der Hauptteil der Darstellung ist nicht publiziert.

107 Perkins, Pitture senesi, S 238; TCI Toscana, S 514 (vielleicht vom Sienesen Martino di Bartolomeo, nachweisbar seit 1389, + 1434/35)

108 Allgemein wird heute eine Entstehung um 1300 in der Toskana angenommen. Die Zuweisung an den Maler Deodato Orlandi von Lucca wird heute nicht mehr verfochten.
Monographische Behandlung: Wulff, Tafelbilder, S 87 ff, Farbtf nach S 88 (Umbrien)
Sonstige: Berenson, Central & North I, S 107 (Deodato Orlandi, nachweisbar 1288 - 1308); Coletti, Padani, S XVII, Tf 35 (Romagna, A. 14. Jh.); Garrison, Panel Painting, S 122 (Nr 321 / Deodato, 1290-1300); Longhi, Ducento, S 32 (Nr 12 / Romagna, M. 14. Jh.); Marle, Development I, S 283 (Florenz E. 13. Jh.); Mostra Giottesca, S 62 (Nr 184 / Lucca, E. 13./Anf. 14. Jh. o Ravenna); Sirén, Toskanische Malerei, S 128, Abb 40 (Deodato, um 1300); Sinibaldi/Brunetti, Pittura italiana, S 35 (Nr 12 / Lucca ?, Anf. 14. Jh.); Vitzthum/Volbach, Malerei und Plastik, S 223 (Toskana, E. 13. Jh.); Weigelt, Besprechung Sirén, S 833 (Toskana, nicht Deodato)

109 Überlieferte Substanz: Prosdocimi, Commune di Padova, S 164 ff, Tf IV; Zustand vor dem Friauler Erdbeben, das leichte Schäden hervorrief: Prosdocimi, Restauri, S 19 f, Abb 5 - 10; Valcanouver, Detoriamento, S 191 ff, Abb 4 - 8 (S 553 - 555)
Einzelbehandlung: Foratti, Giudizio Universale, S 49 ff; Shorr, Role of the Virgin, S 207 ff, Abb 1 - 3
Baumonographieen und Programminterpretationen: Bock von Wülfingen, Giotto, S 28 f, Tf 1, 40 - 48; Carra, Scrovegni, S 12, Farbtf S 11, Tf XXIX; Mack Bongiorno, Old and New Law, S 20, Abb 1; Moschetti, Scrovegni, S 96 ff; Nagy, Scrovegni-Kapelle, S 36 ff; Ruskin, Giotto, S 169 ff; Schlegel, Bildprogramm, S 125 ff, Abb 2 - 5, 8, 14; Thomas, Erlösungsgedanke, S 81 ff; Valsecchi, Scrovegni, S 8, Tf 63 - 67
Künstlermonographieen: Battisti, Giotto, S 87 ff, Farbtfn S 76, 79, 83 - 85; Carra, Giotto, S 55 f, Tf XCII - CV; Cole, Giotto, S 63 ff, Abb 22, 24; Gielly, Giotto, S 15, Tf 42, 43; Gnudi, Giotto, S 164 ff, Farbtf XLI, XLII, Tf 124 - 129; Gosebruch, Giotto, S 118, Abb 35; Martindale/Baccheschi, Giotto, S 109 (Nr 107), Tf XXXVIII - XLI; Previtali, Giotto, S 79, 347 ff (wichtigste Bibl. bis 1967), Tf LVIII - LXI, Abb 488; Rintelen, Giotto, S 90 ff, Tf 20, 21; Salvini, Giotto II, S 92, Tf 155 - 165; Sirén, Followers, S 46 ff, Tf 31 - 33; Thode,

Giotto, S 124 f, Abb 124 - 126; Tikkanen, Styl Giotto's, S 15 f; Vigorelli/Baccheschi, Giotto, Tf XXXVIII - XLI, S 109 (Nr 107); Weigelt, Giotto, S XL ff (Nr 38), Abb S 71 - 81
Sonstige: Berenson, Florentine School I, S 81, Abb 42, 45; Borsook, Mural Painters, S 130, Tf 7, 10, 11; Brieger/Meiss/Singleton, Divine Comedy I, S 42 f, Abb 8 - 10; Lazarev, Mastera, S 55 f, Tf 27, 42; Marle, Development III, S 108 ff, Abb 66 - 69, Frontispiz; Meiss, Black Death, S 50, 76, 84, 96, Abb 88; idem, Great Age, S 42 f (Farb-Tf Gesamt); Toesca, Trecento, S 36 f, Abb 62, 63; Venturi, Storia V, S 383 ff, Abb 312 - 323; Wilpert, Mosaiken und Malereien II, S 1052, Abb 505

110 Battisti, Giotto, S 82, 86 und Bellinati, Ricerche storiche, S 57 ff datieren früher: 1304 bis Frühjahr 1305

111 Pfeiffenberger, Iconology; Selvatico, Scrovegni, S 36 ff, Tf 4 - 17; Siehe auch Martindale/Baccheschi, Giotto, S 106 ff (Nr 93 - 106), Tf XXXVII; Previtali, aaO, Abb 443 - 456; Salvini, aaO, Tf 166 - 171; Thode, aaO, S 121 ff, Abb 112 - 123; Venturi, Storia V, S 363 ff, Abb 298 - 311; Vigorelli/Baccheschi, aaO, S 106 ff (Nr 93 - 106), Tf XXXVII; Weigelt, aaO, Nr 40 - 53, Abb S 84 - 90

112 H.M. Davies, Gravity, S 374 f

113 * Zum Stifterproblem und dem Reichtum des Stifters siehe insb.: Hirschfeld, Mäzene, S 82 ff; Schlegel, Bildprogramm, S 125 ff

114 Vermutlich eine Umformung des nicht gebräuchlichen Antichrist-Motives

115 d'Arcais, Feltrino, S 62 f, Abb 66 - 68 (Anf 14. Jh.); Reclams Italien II, S 14

116 Rasmo, Cappella di S. Caterina, S 156 f, Tf LV, LVII, LIX (7); idem, Affreschi medioevali, S 243 f, Abb 159 (um 1350)

117 Die dreiteilige Gerichtsdarstellung zitiert nicht nur Giottos Weltgericht, sondern auch Nardo di Cione in S. Maria Novella in Florenz, siehe unten Anm 150.
Delaney, Giusto de Menabuoi, S 22 ff, Abb 8, 9, 11 (Zwischen 1354/57 und 1363/65.
Gute Abbildungen bei Bettini, Giusto de Menabuoi, S 46 ff, Tf 10 - 21; Castelfranchi Vegas, Viboldone, S 15 ff, Abb 15 - 22, Farbtf 4 - 7; Matalon/Dell'Aqua, Lombardia, S 376 f, Tf 91 - 98

118 Das Fresko ist aber auch von der römisch cavallinesken Tradition abhängig: Bertaux, Donnaregina, S 92; Marle, S Flaviano, S 15; idem, Development V, S 349 f, Abb 213; Shorr, Role of the Virgin, S 213, Abb 7; Rasetti, Giudizio Universale, S 65, Tf XLVII (Abb 97)

119 Frodl-Kraft, Tirol, S 203, Abb 238; Hootz, Salzburg, Tirol, Vorarlberg, S 361, Tf 131; Pizzini, St. Andrä, S 11, Farbabb S 12

120 Morassi, Brescia, S 234; Panazza, Pittura, S 809 (Abb / um o kurz nach 1300)

121 Beenken, Master of the Last Judgement, S 54 ff, Tf II (A,C), IV (A - D); Berenson, Central & North, S 359, Abb 170, 171; Bonicatti, Trecentisti, S 38 f, 63 ff, 83 f, Abb 63 - 68; Bottari, Grandi cicli, S 133, Abb 44 b; Brandi, Pittura riminese, S 24 (Nr 8), Abb 25 - 29; Coletti, Padani, S XII, Tf 13, 14a; Filippini, S. Agostino, S 7, 9, 11 ff, Abb S 13 in situ; Marle, Development IV, S 308; Nave, Newly Discovered, S 4, Tf IV (G,J), V (K,L,M), VII (P); Salmi, Scuola di Rimini, I S 232, Abb 6, II S 165 ff, Abb 29, 30, III Abb 4; Toesca, Trecento, S 724, Abb 612; Volpe, Pittura riminese, S 18 ff, 72 f (Nr 18), Abb 58 - 63 (Bibl.); idem, Trecento, s.p., Tf IV

122 Ferrara, Casa Romei, Freskofragment aus Santa Caterina (ca. 3. V. 14. Jh.): Varese, Trecento, S 36, Farbtf 20, Tf 29 - 31 (Die Darstellung der Wiederkunft Christi ist fälschlich als Trionfo di Cristo bezeichnet).
Mit zusätzlich bolognesischem Einfluß, S. Pietro in Tossino bei Modigliana (M. 14. Jh., inzwischen untergegangen): Corbara, Affreschi romagnoli, S 44 ff, Abb 4; Ragghianti, Rassegna critica, S XXII, Abb 8; Servolini, Pittura gotica, S 30

123 Ayrton/Moore, Giovanni Pisano, S 223 ff, Abb 165, 166, 295 - 299; Bush-Brown, Origin, S 46, Abb 9; Carli, Giovanni Pisano, S 122 f, Abb 140 - 144; idem, Pergamo, S 31 f, Tf 80 - 87; Jászai, Pisaner Domkanzel, S 30 ff, Plan IV A/B; Lazarev, Protorenessaisa, S 99 f, Tf 60, 61; Mellini, Giovanni Pisano, Abb 326 - 328; Sauerlandt, Bildwerke, S 100, Abb 28; Shorr, Role of the Virgin, S 212 f, Abb 4, 5; Supino, Arte pisana, S 168, Abb 128 - 130; Venturi, Giovanni Pisano, S 48 ff, Tf 113, 114; idem, Storia IV, S 216, Abb 152

124 Bacci, Riconstruzione; Bodmer, Reconstruction; sowie partiell, Einem, Stützengeschoß

125 Jászai, aaO, Abb 7, 8

126 * Briano, S. Maria del Casale, S 103 ff; Calo, S. Maria del Casale, S 51 ff, Abb 8 - 30; Marle, Development V, S 395 ff; Prandi, Il Salento, S 700 ff, Abb 30, 32, 34, 35; Sciarra, Brindisi, S 71 ff, Abb 42, 43; Toesca, Medioevo, S 996, Abb 667; idem, Trecento, S 692

127 * Antonaci, Arte bizantina, S 9 ff, Tf 3; Dalton, Byz. Art, S 311; Giorgi, Giudizio Universale, S 81 ff; Marle, Development V, S 388, Abb 225; Prandi, aaO, S 707, Abb 33; Puglia, Farbtf CXXIX

128 Diehl,Peintures byzantines, überlieferte eine inzwischen verlorene Inschrift (S 271), die das Jahr 1347 wiedergab. Da die Malerei aber stilistisch und antiquarisch (z.B. Panzer Michaels) nicht vor 1400 entstanden sein kann, muß sich die Jahreszahl auf etwas anderes als die Ausmalung bezogen haben, vermutlich die Stiftung oder Einweihung des Baues.

129 Monographieen: Carli, Sculture, S 46 ff, Tf 51 - 61; Francovich, Lorenzo Maitani, S 340 ff, Abb 8, 9, 18, 19, 25, 26, 34 (grundlegende Arbeit zur Meisterfrage); Schmarsow, Fassadenproblem; idem, Ramo di Paganello (Versuch über den Künstlernamen Ramo d P französischen Einfluß zu beweisen); Taylor, Façade Decoration, S 257 ff (Einzige vollständige Bearbeitung der Gesamtikonographie); White, Reliefs on the Façade (Demonstration der technischen Probleme)
Baumonographieen: Carli, Duomo, S 58, Abb 75 - 92 (Beste Abbn); Fumi, Duomo, S 88, Tf bei S 94
Sonstige: Brach, Plastik in Siena, S 86 f, Tf XIV; Decker, Gotik in Italien, S 285, Abb 104, 105; Lazarev, Trecento, S 133 f, Tf 38, 39; Pope-Hennessy, Gothic Sculpture, S 23, 191, Tf 41, Abb 66; Schmarsow, Zeitalter Dantes, S 131 ff, Tf 81 (86), 86 (93), 87 (94); Toesca, Trecento, Abb 251, 257, Tf VI; Venturi, Storia IV, S 354, Abb 262, 263

130 Reclams Italien IV, S 89; Zocca, Assisi, S 912 (Abb)

131 * G. Swarzenski, Glasminiaturen, S 13 ff, Tf IV

132 Battisti, Cimabue, S 109 bzw 112, Abb 29 (Zitiert unter den Zuschreibungen); Garrison, Panel Painting, S 30, 237 f (Nr 676 / venezianisch 1315 - 35); Longhi, Duecento, S 17 f, Abb 27 (Verantwortlich für die Cimabue-Zuschreibung, um 1270-80 !); Lazarev, Pittura veneziana, S 19 f (Vielleicht toskanisch, aber rein venezianische Ikonographie,

E. 13. /Anf. 14. Jh.); Sindona, Cimabue, S 119 (Nr 66 / Schließt die Zuschreibung nicht aus)

133 Kondakov, Bogomateri II, S 287, Abb 159, hat als erster für das Triptychon eine italobyzantinische Entstehung angenommen, die auf Venedig hindeutet. Die Meinung wurde auch auf das Diptychon ausgedehnt von Matthiae, Pittura medioevale, S 75 f (höchstens Montage abruzzesisch)

134 Bertaux, L'Italie meridionale, S 280 f, Tf XIII^{bis}; Garrison, Panel Painting, S 112 (Nr 285); Lavagnino, Arte medioevale, S 514, Abb 418; Toesca, Medioevo, S 997 f, Abb 668; Volbach, Venetian-Byzantine Works, S 91 (hat als erster definitiv die süditalienische Entstehung verneint); Woltmann/Woermann, Mittelalter, S 150, Abb 215 (zitiert nach Bertaux)

135 Garrison, Panel Painting, S 32, 123 (Nr 324); Lazarev, Pittura veneziana, S 90, Abb 20

136 Garrison, aaO, S 98 (Nr 246); Virginia Museum, S 10

137 Levi d'Ancona, Collezione Wildenstein, S 26 ff, Abb 19; Pallucchini, Pittura veneziana, S 90, Abb 282

138 Die Gestaltung ist mit den oben behandelten älteren Miniaturen vergleichbar, siehe Anm 86 - 90

139 Davies, Italian Painting, I S 483

140 Bettini, Icone, S 61 f; Davies, Italian Painting, I S 482 ff, II Abb S 643; Garrison, aaO, S 244 (Nr 705); Henniker-Heaton, The Last Judgement; Lazarev, Trecento-Bilder, S 5, 19, Abb 9, 23; idem, Pittura veneziana, S 26 ff, Abb 32; Marle, Development IV, S 37; Pallucchini, aaO, S 65 ff, Abb 220; Taylor, Recent Additions, Abb 103; L. Venturi, Pitture italiane, Tf VI

141 Bonicatti, Trecentisti, S 51 f (Nr 2), Abb 2; Brandi, Pittura riminese, S 38 (Nr 12 bis), Abb S 39; idem, Giovanni da Rimini, S 198, Abb 10; Coletti, Padani, S VI, Tf 4; Carpegna, Palazzo Barberini, S 31 f bzw 34, Abb 5; Marle, Development IV, S 279, Abb 136; idem, Scuola, S 248 ff, Abb 1; Mostra Giottesca, S 61 (Nr 179), Tf 107; Salmi, Scuola di Rimini II, S 145, Abb 1; Servolini, Pittura gotica, S 12; Sinibaldi/Brunetti, Pittura italiana, S 569 (Nr 183); Venturi, Storia V, S 169 f, Abb 141; Volpe, Pittura riminese, S 13 ff, A 71 (Nr 12), Abb 28 (Bibl.); idem, Trecento, s.p., Tf I

142 Bonicatti, aaO, S 5, 80 f, Abb 60; Brandi, Pittura riminese, S 64 (Nr 22), Abb S 65; Marle, Development IV, S 284, Abb 139; idem, Scuola, S 248 ff, Abb 3; Mostra Giottesca, S 61 (Nr 180); Moschini Marconi, Accademia, S 177 (Nr 210), Abb 205; Salmi, aaO III, S 106, Abb 15; Sinibaldi/Brunetti, aaO, S 571 (Nr 184); Testi, Pittura veneziana, S 168, Tf nach S 160, Abb S 163; Toesca, Trecento, S 720, Abb 610; Venturi, Storia V, S 168 f, Abb 138; Volpe, Pittura riminese, S 86, (Nr 96), Abb 281 (Bibl.)

143 Brandi, aaO, S 70 (Nr 24), Abb S 71; Kultzen, Italienische Malerei, S 97 f, Abb 4 (Bibl.); Marle, Development IV, S 284, Abb 141; idem, Scuola, S 248, Abb 4; Salmi, aaO II, S 105, Abb 13; Toesca, aaO, S 719, Abb 609; Venturia, Storia V, S 168, Abb 137; Idem, Cavallini, S 123 f; Volpe, aaO, S 34, 77 f (Nr 44), Abb 154 (Bibl.)

144 Salles/Lion-Goldschmidt, Stoclet Collection, S 24 ff, Farbtf S 25, Tf S 27; Servolini, Pittura gotica, Tf XXV

145 Fremantle, Florentine Gothic, S 21, Abb 33; Mostra Giottesca, S 48 (Nr 128); Marle, Development III, S 245 ff, Abb 143; Offner, Corpus III-2-1, Nr II, insb Tf II^{12} und II^{13b}; Sinibaldi/Brunetti, aaO, S 401 ff (Nr 124); Suida, Florentinische Maler, S 106 ff, Abb 15; Thode, Franz v Assisi, S 502 ff; Venturi, Storia V, S 506, Abb 410

146 Thode, aaO, S 506. Eine textkritische Ausgabe des Arbor Vitae siehe Bonaventura, Opera Omnia VIII, S 83 f; idem, Lebensbaum (= dt. Übertragung), S 51 ff

147 Berenson, Central & North I, S 402, Abb 124; Contini/Gozzoli, Simone Martini, S 89 (Nr 11), Tf XVII A; Gosche, Simone Martini, S 25, Tf I; Hendy, Gardner Museum , S 337 f, Abb S 339, 340; idem, European and American Ptg, S 238, Abb S 237 (unvollständige Bibl.); Marle, Simone Martini, S 27 ff, Tf VIII (Mitarbeit von Lippo Memmi); Idem, Development II, S 196 f, Abb 132; Perkins, Stati Uniti, S 75 (L. Memmi); Paccagnini, Simone Martini, S 124, Abb 38; Rinaldis, Simone Martini, S 61 f; Sirén, Trecento Pictures, S 66; L. Venturi, Pitture italiane, Tf LV; Weigelt, Sienesische Malerei, S 24, Tf 43 (Simone Martini)

148 Steinweg, Beiträge, S 166, Abb 6, 7

149 Fournée, Jugement dernier, S 78, 83, Tf XXVI; Giotto à Bellini, S 21 (Nr 29), Tf XII

150 Um 1354/57. Beste Abbildungen der wegen Restaurierung abgenommenen Fresken bei Offner, CorpusIV-II, Nr IX - XI
Siehe auch Berenson,Florentine School I, S 151, Abb 194 - 200; Brieger/Meiss/Singleton, Divine Comedy, S 42 f, 49 f, Abb 13, 17, 19 - 25, 42, 124; Gronau, Orcagna, S 41 ff, Abb 26 - 34; Sirén, Followers, S 241 ff, Tf 199 - 202
Das Höllenbild schließt sich besonders stark an Dantes Inferno an.

151 (Vor) 1337 (?). Degenhart, Kunstgeschichtliche Stellung, S 73, Abb 8; Supino, Giotto III, Tf CCXX - CCXXVII; Vigorelli/Baccheschi, Giotto, S 122 (Nr 164);

152 Um 1340/50. Die Künstlerfrage ist nicht geklärt
Z.B. Maestro del Trionfo della Morte: Bucci/Bertolini, Camposanto, S 52 ff (Nr 6, 7), Tf XI, XV - XVIII, Abb 27 - 47; Carli, Pittura pisana I, S 73 ff, Farbtf XV, XVI, Tf 97 - 118
Z.B. Buffalmacco, um 1338/40: Bellosi, Buffalmacco, insb S 4 f, Abb 2, 3, 9, 11, 19, 24; Benedictis, Proposito, S 3 ff
Z.B. Francesco Traini: Meiss, Traini, insb S 127 ff, Abb 32 - 36, 39, 43, 55, 56
(Wohl nicht mehr haltbar, Andrea Orcagna: Letalle, Campo Santo, S 37 ff, Tf IV, V; Supino, Camposanto, S 82 ff)
Zur Diskussion der Literatur siehe auch Oertel, Frühzeit, S 243 f (bis 1966)

153 Brieger/Meiss/Singleton, aaO; Degenhart, Kunstgeschichtliche Stellung

154 Nach 1351. Filippini, Vitale da Bologna, S 30 ff, Abb 11 - 18; Haseloff, Besprechung Salmi, S 187 ff, Abb 328 - 333, Tf XXXVII - XXXVIII; Marle, Development IV, S 483 f, Abb 242; Salmi, Pomposa, S 194 ff, Abb 390, 392 - 394

155 Bellosi, Jacopo di Mino, S 75; Carli, dipinti senesi, S 93 ff, Abb 43, 44, 46, 49 - 51

156 Ospedale della Misericordia, 3. Viertel 14. Jh.:
Brieger/Meiss/Singleton, aaO, S 69, Abb 49, 51; Meiss, Alesso di Andrea, S 401, 407 ff, Abb 15 - 18 (S 645 - 647); Procaccia, Giudizio, S 61, Tf LV, LVI

157 Siehe Kapitel III, Anm 185 ff. Insb A. d'Ancona, Scritti Danteschi und Rüegg, Jenseitsvorstellungen vor Dante

158 Manselli, "Lectura", S 81 ff; Wendelborn, Gott und Geschichte, S 181

159 Huck, Joachim von Floris, S 258 ff; Reeves, Influence of Prophecy, S 48 ff

160 Reeves, aaO; idem, Joachimist Influences, S 323 ff; Grundmann, Studien, S 57

161 Grundmann, aaO, S 56; Reeves, Joachimist Influences, S 323 f

Ergänzungen zu den Anmerkungen von Kapitel IV:

5' Zum Hauptwerk von Emile Bertaux, L'art dans l'Italie meridionale, gibt es nun eine zweibändige Kommentierung. Unter der Oberleitung von Adriano Prandi, der kurz nach Redaktionsschluß starb, erschien in Rom 1978 (offizielles Datum) die Vergleichung mit jüngeren Forschungsergebnissen:
Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux.
Zu Sant'Angelo berichtet A. Thierry, S 478.

10' Siehe auch: Aggiornamento (Anm 5'), A. Thierry, S 478f, 483.

13 Siehe auch: Waltraud Neumann, Studien zu den Bildfeldern der Bronzetür von San Zeno in Verona, Frankfurt/M 1979.

22' Siehe auch: Aggiornamento (Anm 5'), Chiara Settis Frugoni, S 674f. Der Referentin ist die Monographie von Haug leider nicht bekannt gewesen.

34' Siehe auch: Aggiornamento (Anm 5'), Valentino Pace, S 498.

55' Siehe auch: Aggiornamento (Anm 5'), Gioia Bertelli, S 531f.

56' Siehe auch: Miklos Boskovits, Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana, in: Paragone 357, 1979, insb S 9, Abb 16a,b.

59' Siehe auch: Aggiornamento (Anm 5'), Valentino Pace, S 503f.

60' Wie 59', S 505.

61' Wie 59', S 513 (Datierung gegen 1280).

62' Wie 59', S 732.

63' Wie 59', S 499.

64' Wie 59', S 499f.

90' Wesentlich "westlicher" erscheint die Giebeldarstellung eines Tafelbildes aus den Marken in der Lehman Collection, die 1975 dem Metropolitan Museum in New York übergeben wurde:

Dem Richter mit Annahme- und Abwehrgestus, der von Armaengeln begleitet wird, empfiehlt Maria die gekrönten Auferstandenen der linken Seite, während Johannes Evangelist das Los der Auferstandenen der rechten Seite bedauert, die vom großen Fresser im Feuerloch empfangen werden. Die bekannten Schriftrollen deuten überdieß die Einteilung in Selige und Verdammte eindeutig an. Diese Giebeldarstellung liegt oberhalb von vier Bildfeldern mit 1.) der Madonna zwischen einem hl. Bischof und Petrus Martyrus, 2.) der Kreuzigung, 3.) dem lehrenden Thomas von Aquin (Thomas in der Glorie) und 4.) der Geburt Christi. Diese sehr eigenwillige Zusammenstellung ist bisher noch nicht untersucht.
Siehe: Marle IV, S 288, Abb 293 (dort noch als riminesisch mit Einflüssen Cavallinis bezeichnet!); The Lehman Collection New York, Catalogue of the Cincinatti Art Museum 1959, Nr. 89, Tf 89; Katharine Baetjer, European Painting in the Metropolitan Museum of Art by Artists born before 1865, New York 1980, I S 93, II S 79.
Die möglicherweise wichtigste Publikation: The Philip Lehman Collection - New York: Paintings, Paris 1928, war dem Verfasser nicht zugänglich.

91' Zu den Künstlermonographieen:
Paul Hethrington, Pietro Cavallini - A Study in the Art of Late Medieval Rome, London 1979 (insb S 37 ff, Abb 29 - 68; die Überlegungen zur Rekonstruktion, S 46f, müssen wie bei früheren Versuchen spekulativ bleiben).

95 Hethrington, aaO, S 46f, nimmt ohne Überzeugungskraft die Darstellung Gott Vaters oberhalb Christi an, eine der Erfahrung widersprechende Vermutung.

113' Eine jüngere Untersuchung zu den möglichen Hintergründen der Stiftung der Arenakapelle zeigt, daß neben Enrico Scrovegni, der die Sünde des Wuchers für seinen Vater abgelten will, noch ein bislang wenig beachteter Laienorden zu erwähnen ist. Die Gestalt eines grau gewandeten "Geistlichen" soll ein Vertreter der Cavalieri Gaudenti sein, die ebenfalls Anteil an der Arenakapelle hatten; siehe: Robert H. Rough, Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua, in: ARTBull 62, 1980, S 24 ff.

126' Siehe auch: Aggiornamento (Anm 5'), Gaetano Lavermicocca, S 345f.
Die in der Literatur bereits früher geäußerte Meinung, daß hier die Tätigkeit eines Wanderkünstlers vorliegt, wird aufgegriffen.

127' Wie 126', S 345f. Der Vergleich mit Brindisi ist sehr oberflächlich, die Datierung recht unentschieden: ".. qualche decennio piu tardi".

131' Diese und die nachfolgend angeführten Darstellungen haben große Ähnlichkeit mit dem nicht erhaltenen zentralen Fassadenmosaik von San Marco in Venedig. Im großen Prozessionsbild Gentile Bellinis in der Accademia wird die Ikonographie aber recht zuverlässig überliefert. Das ca. 1260/70 entstandene Mosaik zeigte im Zentrum den stehenden, zum Gericht erscheinenden Christus mit erhobener Rechter, flankiert von je einem Arma-Engel. Über den Auferstehenden der linken Seite (Selige ?) war ein Posaunenengel, über denen der rechten Seite ein Engel mit der Himmelsrolle dargestellt. Diese knappe Darstellungsweise hat in vielen Beispielen der Tafelmalerei eine Nachfolge gefunden.

Anmerkungen zu Kapitel V (Das Weltgerichtsfresko in S. Maria, Voraussetzungen und Parallelen)

1 Bereits Bertaux, Donnaregina, S 85 ff, hat das Gerichtsfresko mit der ihm bekannten Geschichte der Ikonographie verglichen. Manches davon muß haute als überholt bzw falsch bezeichnet werden. Allerdings muß auch anerkannt werden, daß Bertaux viele Denkmäler, die uns zur Kenntnis gelangt sind, noch nicht kennen konnte, z.B. Cavallinis Fresko in S. Cecilia. Auch die Kunst der serbischen Klöster und vieles andere mehr ist erst nach ihm entdeckt worden. So kann es nicht verwundern, daß er den Regenbogen für ein westliches Motiv hielt, denn die Sinaiikonen, die bereits um 1100 dieses Motiv für den Osten verankern und damit das Motiv für Ost wie West gleichermaßen bedeutend, also auch nicht signifikant machen, wurden erstmals in den fünfziger Jahren publiziert.

2 In Torcello ist die Seelenwaage auf dem denkbar ungünstigen Platz über der Portallünette dargestellt, um die wichtige Mittelachse nicht verlassen zu müssen. In Brindisi dagegen wird die Seelenwaage in ähnlicher Weise wie in Neapel ihrer zentralen Bedeutung beraubt.

3 Bertaux, aaO, S 42, ohne Begründung

4 In Bonaventuras Lebensbaumdichtung wird Abel neben Johannes in der Erlöserverheißung = Frucht 2 (Jesus praefiguratus) genannt; siehe Bonaventura, Opera Omnia VIII, S 71; idem, Lebensbaum, S 9

5 Diese Auffassung hat u.a. Eingang in die Legenda Aurea gefunden, siehe Benz, Legenda Aurea, S 282, 249 ff. In Kapitel I sind wir bei den Zyklen im Rahmen der Betrachtung der franziskanischen Frömmigkeit bereits einmal auf die Legenda Aurea gestossen, siehe dort Anm 37

6 Siehe Kapitel I, Anm 55

7 Siehe Kapitel II, Anm 188

8 Siehe auch das zeitgenössische Fresko in Pskov, wo die bisher naheliegendste Parallele zu finden ist, siehe Kapitel II, Anm 185

9 Offner, Corpus III-VI, Tf LVI, Umkreis des Pacino Buonaguida, um 1335/40; Salmi, Miniatura fiorentina, S 35 f, Tf XII b
Übereinstimmend ist die Form des Himmels, in dem aber auch Heilige neben den Engeln dargestellt sind. Die Armhaltung Christi ist auch

sehr ähnlich, entspricht aber noch genauer der byzantinischen Art, die Arme fast waagrecht auszubreiten, siehe z.B. Chora Kirche, Kapitel II, Anm 10

10 Siehe Kapitel III, Anm 333, 334

11 Allerdings unvollständig. Nur elf Propheten sind dargestellt, der obligate Zwölfte wird durch Johannes den Täufer scheinbar ersetzt, siehe auch Kapitel IV, Anm 129

12 z.B. Amiens, Notre Dame, siehe Kapitel III, Anm 130

13 Wir können die Meinung Bertaux's, aaO, S 43, es handle sich um eine Offenbarung Christi nach den Worten des Evangeliums Johannis, weder bestätigen, noch zurückweisen.

14 Siehe Kapitel II, Anm 188

15 In der älteren Literatur wird die Patriarchentrias auch als Darstellung der Trinität interpretiert, da dem Schoßmotiv keine Bedeutung beigemessen wurde, z.B. in Bezug auf die Donnaregina, de Pompeis, Memorie storiche, S 56 f

16 Nach Scheel, Handschriftliche Überlieferung, S 46, war der Text nachweislich vor Dantes Tod verbreitet. Da das Inferno bereits um 1314 vollendet war, muß man auch die Verbreitung von Teilabschriften in Betracht ziehen.

17 Degenhart, Kunstgeschichtliche Stellung, S 65

18 Einige Autoren wie Charles Diehl, Otto Demus und Guglielmo Matthiae haben in ihren Schriften immer wieder auf die Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Entwicklung der italienischen Kunst des 13. Jh. und für die Vorbereitung der Kunst des Trecento hingewiesen. Die Tatsache, daß man auch nach Giottos "Überwindung" der Maniera Greca aktuelle Vergleiche mit der byzantinischen Kunst ziehen kann, ist unseres Wissens noch nicht belegt worden, auch nicht in Demus, Byzantine Art, einer der einsichtigsten Studien zum Ost-West-Problem.

Alphabetische Liste der zitierten Literatur
(Der in den Anmerkungen verwendete Kurztitel ist unterstrichen oder in Klammern nachgestellt und unterstrichen)

Abdul-Hak, Selim: La sculpture des porches du transept de la cathédrale de Chartres. Etude iconographique et stylistique des sources du classicisme gothique. Paris 1942

Agnelli, Giuseppe: La Porta Maggiore della cattedrale di Ferrara. Emporium 24, 1906, S 341 - 353

Ainalov, Dmitrij Vlas'evič: The Hellenistic Origins of Byzantine Art. (Engl. Übersetzung des russ. Originals, St. Petersburg 1900, durch Elizabeth Sobolevitch) New Brunswick 1961

- Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. (Monumentalkunst I) Berlin - Leipzig 1932

Ainaud de Lasarte, Juan: Arte románico guia. Ayuntamiento de Barcelona. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona 1973

Alexander, Jonathan James Graham: Insular Manuscripts 6th to the 9th Century. (Insular Mss) (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles I) London 1978

Alpatov, Michail Vladimirovič/Brunov, Nikolai Ivanovič: Geschichte der altrussischen Kunst I/II. Augsburg 1932

Ameisenowa, Zofja: Eine süddeutsche Prachtbibel auf Schloß Sucha (Polen). MüJb NF 11, 1934/36, S 153 - 180

Amiranašvili, Šalva Jasoni: Istorija gruzinskago iskusstva I. Moskva 1950

- Istorija gruzinskoj monumental'noj živopisi I. Sachelgami 1957
- Istorija gruzinskogo iskusstva. Moskva 1963
- Gruzinskaja Miniatjura. Moskva 1966

d'Ancona, Alessandro: Scritti Danteschi. Firenze 1911

d'Ancona, Paolo: Les primitifs italiens du XIe au XIIe siècle. Paris 1935

d'Ancona, Paolo/Aeschlimann, Erhard: Die Kunst der Buchmalerei. Eine Anthologie illuminierter Handschriften vom 6. bis zum 16. Jahrhundert. Köln 1969

Andberg, Bjarne: Gli affreschi di San Nicola a Filettino. Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae) IV, 1969, S 127 - 142

Anderson, Mary Desirée: History an Imagery in British Churches. Edinburgh 1971

Anderson, William: Schonen, Helmarshausen und der Kunstkreis Heinrichs des Löwen. MarbJb 11/12, 1938/39, S 81 - 102

Andreescu, Irina: Torcello. I Le Christ inconnu. II Anastasis et Jugement Dernier: Têtes vraies, têtes fausses. DumbOaksPap 26, 1972, S 183 - 223

Andrieu, Michel: Le Pontifical Romain au moyen-age I. Le Pontifical Romain du XII^{e} siècle. (Studi e testi 86) Citta del Vatticano 1938

Angelini, Luigi: Scoperte e restauri di edifici medievali in Bergamo alta. L'aula adiacente alla basilica di S. Maria Maggiore. Palladio IV, 1940, S 34 - 38

Angelini, Sandro: S. Maria Maggiore in Bergamo. Bergamo 1959, 1968^{2}

Angiola, Eloise M.: Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa. ArtBull 59, 1977, S 1 - 27

Anissimov, Alexander: La peinture russe du XIV^{e} siècle. GBA 72,I, 1930, S 158 - 177

Antal, Frederick: Florentine Painting and its Social Background. London 1948 (Ital. Übersetzung: La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento. Torino 1960)

Anthony, Edgar Waterman: A History of Mosaics. (Reprint from the 1935 original edition.) New York 1968

- Romanesque Frescoes. Princeton 1951

Antonaci, Antonio: Arte bizantina in terra d'Otranto. La "letteratura" in S. Stefano di Soleto. Soleto 1953

Apollonj Ghetti, Bruno M.: I SS. Quattro Coronati. (Le chiese di Roma illustrate 8) Roma 1964

d'Arcais, Francesca: Affreschi trecenteschi nel Feltrino. Arte Veneta 20, 1966, S 62 - 72

Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München 1950, München 1950

Arslan, Edoardo: La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII. Milano 1943

- Vicenza I. Le chiese. (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia 12) Roma 1956

El Arte Románico. Exposición organizada por el gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa. Catálogo. Barcelona - Santiago de Compostela 1961

Aubert, Marcel: Notre-Dame de Paris. Architecture et sculpture. s.l. (Edition Albert Morancé) 1928

- Die gotische Plastik Frankreichs 1140-1225. Firenze - München 1929
- Conques-en-Rouergue. CA, C^{e} session à Figeac, Cahors et Rodez 1937, Paris 1938, S 457 - 523
- Saint-Emilion. CA, CII^{e} session à Bordeaux et Bayonne 1939, Paris 1941, S 171 - 181
- La sculpture française au moyen-âge. s.l. 1946
- La cathédrale de Chartres. Paris - Grenoble 1952
- L'église de Conques. (Petites Monographies des Grands Edifices de la France) Paris 1954

- Hochgotik. Posthum vervollständigt von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth und Hanns H. Hofstätter. Baden-Baden 1963

Aubert, Marcel/Goubet, Simone: Gotische Kathedralen und Kunstschätze in Frankreich. Wiesbaden 1973[2]

Aubert, Marcel/Vitry, Paul: La cathédrale Notre-Dame de Paris. Notice historique et archéologique. Paris 1909

Auriol, Achille: La "Descente de Saint Paul en Enfer". Manscrit de la bibliothèque de Toulouse (ms. 815). Les Tresors des Bibliothèques de France XI, Paris 1930, S 131 - 146

- Deux missels manuscrits de la bibliothèque de Toulouse. Les Tresors des Bibliothèques de France XV. Paris 1932, S 108 - 117

Auzas, Pierre-Marie: Les grandes heures de Notre-Dame de Paris. Huit siècles d'histoire dans la plus célèbre cathédrale de France. Paris 1951

- Notre-Dame de Paris. Paris s.a.

Ayrton, Michael/Moore, Henry: Giovanni Pisano Sculptor. London 1969

Bacci, Pèleo: La riconstruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa. Roma 1926

Bacher, Ernst: Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts. Katalog Kärnten. ÖZKDpfl XXIII, 1969, S 120 - 155

Bagrow, Leo/Skelton, Raleigh Ashlin: Meister der Kartographie. Berlin 1963

Baguê, Enrique: La alta edad media. (Historia de la cultura española) Barcelona 1953

Baines, Anthony: Brass Instruments. Their History and Development. London 1976

Baker, Audrey M.: Lewes Priory and the Early Group of Wall Paintings in Sussex. Walpole Society 31, 1942/43, London 1946, S 1 - 44

- The Wall Paintings in the Church of St. John the Baptist, Clayton. Sussex Archeological Collections CVIII, 1970, S 58 - 81

Balş, Ştefan/ Nicolescu, Corina: Mănăstirea Moldavita. Bukarest 1958

Baltrušaitis, Jurgis: Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Paris 1929

- Rêveils et prodiges. Le gothique fantastique. Paris 1960

Balzani, Ugo: Il Chronicon Farfense di Gregorio di Catino. Precedono la Constructio Farfensis e gli Scritti di Ugo di Farfa 1. (Fonti per la storia d'Italia. Scrittori sec. IX-XII. Vol. 33) Roma 1903

Balzano, Vicenzo: L'arte abruzzese. (Collezione di monografie illustrate, Serie V - Raccolte d'arte 6) Bergamo 1910

Bange, Ernst Friedrich: Eine Bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. München 1923

Barasch, Moshe: A Silenus Surviving in Nicola Pisano. ArtBull 58, 1976, S 13 - 18

Bardenhewer, Otto (Hrsg.): Des heiligen Ephräm des Syrers ausgewählte Schriften I. (Bibliothek der Kirchenväter 34) Kempten - München 1919

Barnard, Leslie: The Theology of Images. Iconoclasm, S 7 - 13

Barral I Altet, Xavier: La chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe au Puy. CA,CXXXIII[e] session a Velay 1975, Paris 1976, S 230 - 313

Bastard d'Estang, Comte Auguste de: Histoire de Jésus-Christ en figures gouaches du XII[e] au XIII[e] siècle. Paris 1879

Batard, Yvonne: Les fresques de Castel Sant'Elia et le "Jugement Dernier" de la Pinacothèque Vaticane. CahCivMed I, 1958, S 171 - 178

Battisti, Eugenio: Giotto. Biographisch-kritische Studie. (Der Geschmack unserer Zeit) Genf 1960

- Cimabue. (Engl. Übersetzung: Cimabue. University Park - London 1967) Milano 1963

Bauerreiss, Romuald: Arbor Vitae. Der "Lebensbaum" und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes. München 1938

Baum, Julius: Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg - Stuttgart 1921

- Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz und ihrer Nachbarländer. Bern 1943

Baumgärtner, Erika Magdalen: Die byzantinische Weltgerichtsdarstellung in Evangelienhandschriften und ihre Ausläufer. Heidelberg 1947 (Diss. maschin.)

Baumstark, Anton: Eine georgische Miniaturenfolge zum Matthäusevangelium. Oriens christianus NS 5, 1915, S 140 - 147

Bayard, Tania: Bourges Cathedral: The West Portals. (Diss. New York 1968) New York - London 1976

Bayerns Kirche im Mittelalter. Handschriften und Urkunden aus Bayerischem Staatsbesitz. Ausstellung Bayerische Staatsbibliothek München 1960. München 1960

Beckwith, John: Die Kunst des frühen Mittelalters. Karolingische, ottonische und romanische Kunst. (Frühes MA) München - Zürich 1967

- Early Christian and Byzantine Art. (Pelican History of Art) Harmondsworth 1970

- Ivory Carvings in Early Medieval England. Loncon 1972

Beenken, Hermann: Romanische Skulptur in Deutschland. 11. und 12. Jahrhundert. Leipzig 1924

- Bildwerke des Bamberger Domes aus dem 13. Jahrhundert. Bonn 1925

- Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1927

- The Master of the Last Judgement at Rimini. BurlMag LXVII, 1935, S 53 - 66

- Der Meister von Naumburg. Berlin 1939

Beinert, Wolfgang: Die Kirche - Gottes Heil in der Welt. Die Lehre von der Kirche nach den Schriften des Rupert von Deutz, Honorius Augustodunensis und Geroch von Reichersberg. Ein Beitrag zur Ekklesiologie des 12. Jahrhunderts. (Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters. Neue Folge - Band 13) Münster 1973

Beissel, Stephan: Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Limburg/L 1886

Bell, Clive: Twelfth Century Paintings at Hardham and Clayton. Lewes 1947

Bellinati, Claudio: Ricerche storiche sulla cappella segli Scrovegni. Patavium, 1972, Fasc. II, S 57 - 62

Bellosi, Luciano: Jacopo di Mino del Pellicciaio. BollA 57, 1972, S 73 - 77

- Buffalmacco e il Trionfo della Morte. Torino 1974

Benedictis, Cristina de: A proposito di un libro su Buffalmacco. Antichità Viva 13-2, 1974, S 3 - 10

Benz, Richard: Die Legenda aurea des Jacobus von Voragine aus dem Lateinischen übersetzt. Heidelberg 1975[8]

Berenson, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Florentine School I/II. London 1963

- Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools I/III. London 1968

Berkovits, Ilona: Illuminierte Handschriften aus Ungarn. Hanau/M 1968

Bernardini, Giorgi: Cronaca. Roma. Pitture murali sconosciute. Rassegna d'Arte XIII, 1913, Fasc. 12, S I - II

Bernoulli, Christoph: Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue. Basel 1956

Berrueta, Mariano D.: La Catedral de Leon. (Los monumentos cardinales de España XI) Madrid 1951

Bertaux, Emile: Gli affreschi dell'antica chiesa di Sta. Maria Annunziata. Napoli Nobilissima IV, 1895, S 49 - 52

- Santa Maria di Donnaregina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. (Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie Napoletane. Nuova Serie I) Napoli 1899

- L'art dans l'Italie méridionale I. De la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou. Paris 1904

- Gli affreschi di S. Maria Donnaregina. Nuovi appunti. Napoli Nobilissima XV, 1906, S 129 - 133

Bettini, Sergio: La pittura di icone cretese - Venezia e i Madonneri. Padova 1933

- La decorazione musiva a Torcello. Brunetti/Bettini/Forlati/Fiocco, Torcello, Venezia 1940, S 75 - 101
- Pittura cristiana delle origini. (Storia della pittura italiana 7 Novara 1949
- Giusto de Marabuoi e l'arte del trecento. Padova 1944
- Il "Giudizio" di Torcello. Restituzione del testo. Critica d'Arte I, 1954, S 502 - 519
- Pittura medioevale. Veneto a cura di Sergio Bettini, Andrea Caizzi, Paolo Carpeggiani, Lanfranco Franzoni, Giovanni Lorenzoni, Sandro Pirovano, Lionello Puppi, Giandomenico Romanelli, Giovanna Scire Nepi, Guglielmo Tagliacarne, Fulvio Zuliani, Milano 1977, S 184 - 219

Bianchi Bandinelli, Ranuccio: Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad. Olten 1955

Bianconi, Piero: La pittura medievale nel Cantone Ticino. Parte I. Il Sopraceneri. Parte II. Il Sottoceneri. Bellinzona 1936/1939

Bibliotheca Casinensis seu Codicum Manuscriptorum qui in tabulario casinensis asservantur. Series per paginas singillatim enucleata notis, characterum speciminibus ad anguem exemplatis aucta cura et studio Monachorum Ordinis S. Benedicti Abbatiae Montis Casini V. Casino 1894

Bickell, Ludwig: Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel I. Kreis Gelnhausen. Marburg 1901

Biddle, Martin: Excavation at Winchester 1966. Fifth interim report. The Antiquaries Journal XLVII, 1967, S 251 - 279

Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem. München 1966

Birchler, Linus: Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair. In Josephi Zemp (1869 - 1942) piam memoriam. Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern (Actes du III^{e} congrès international pour l'étude du haut moyen age 1951) Olten 1954, S 167 - 252

Bloch, Peter: Das Steinfeld Missale. Aachener Kunstblätter 22, 1961, S 37 - 60

- Bildende Kunst der Romanik. Kubach, Erich/Bloch, Peter, Früh- und Hochromanik, Baden-Baden 1964, S 137 - 226

Boase, Thomas Sherrer Ross: English Art 1100 - 1216. (The Oxford History of English Art III) Oxford 1953

- Ecclesiastical Art in the Crusader States in Palestine and Syria. Hazard, Crusader States, S 69 - 139

Bobčev, Sava N./Dinolov, Ljuben J.: Bačkovskata kostnica. Istoriko - architekturno i metrično izledvane. Sofia 1960

Bock, Franz/Willemsen, Michael Anton Hubert: Die mittelalterlichen Kunst und Reliquienschätze zu Maestricht aufbewahrt in den ehemaligen Stiftskirchen des h. Servatius und Unserer Lieben Frauen daselbst, archäologisch und historisch beschrieben und durch 66 Holzschnitte erläutert. Köln - Neuß 1872

Bodmer, Heinrich: The Reconstruction of Giovanni Pisano's Pulpit in the Cathedral of Pisa. AAm XV, 1926/27, S 3 - 16

Bock von Wülfingen, Ordenberg: Giotto. Die Fresken der Arena Kapelle zu Padua. Ergänzt von Robert Oertel. München 1962

Boeck, Wilhelm: Der Bamberger Meister. Tübingen 1960

Boeckler, Albert: Das Stuttgarter Passionale. Augsburg 1923

- Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts. München 1924
- Die Bronzetür von Verona. (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren III) Marburg 1931
- Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III. Berlin 1933

Boinet, Amédée: La Cathédrale de Bourges. (Petites Monographies des Grands Edifices de la France) Paris 1911

- Le portail de l'église de Saint-Eugène. CA, LXXVIII[e] session a Reims 1911 II, Paris - Caen 1912, S 278 - 286
- Les sculptures de la Cathédrale de Bourges. (Façade occidentale) Paria - Lille - Brügge - Brüssel 1912
- Les manuscrits a peintures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. (Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits a peintures 5) Paris 1921
- La Cathédrale d'Amiens. (Petites Monographies des Grands Edifices de la France) Paris 1931

Bologna, Ferdinando: Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden 1964

- I pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266 - 1414 (e un riesame dell'arte nell'età fridericiana) Roma 1969

Bombe, Walter: Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio. (Italienische Forschungen V) Berlin 1912

Bonaventura, Johannes: Opera Omnia VIII. Opuscula varia ad theologiam mysticam et res ordinis fratrum minorum spetantia. Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1898

- Der Lebensbaum. Kollogium des Heiligen Bonaventura. Aus dem Lateinischen übertragen und mit einem Anhang versehen von P. Agnellus Aswerus OFM. Zürich - München - Paderborn - Wien 1963

Bonicatti, Maurizio: Considerazioni su alcuni affreschi medioevali della Campania. BollA 43, 1958 S 12 - 25

- Trecentisti riminesi. Sulla formazione della pittura riminese del' 300. Roma 1963

Borelius, Aron: Skånes medeltida Monumentalmåleri. Linköping 1954

Borenius, Tancred: Florentine Frescoes. London - Edinburgh 1930

Borenius, Tancred/Tristram, Ernest William: Englische Malerei des Mittelalters. Firenze - München 1927

Borries, Johann Eckart von: Die Westportale der Abteikirche von Saint-Denis. Versuch einer Rekonstruktion. Hamburg 1955 (Diss. maschin.)

Borsook, Eve: The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto. London 1960

Boschkov, Atanas: Die Bulgarische Malerei. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. Recklinghausen 1969

- Monumentale Wandmalerei Bulgariens. Mainz 1969

Bottari, Stefano: I grandicicli di affreschi riminesi. Arte Antica e Moderna I, 1958, S 130 - 145

- Fidenza/Duomo. (Tesori d'Arte Cristiana, Vol II, Fascicolo 30) Bologna 1966

- Saggi su Nicola Pisano. Bologna 1969

Bouffard, Pierre: Les fresques du narthex. L'Abbatiale de Payerne (Bibliothèque historique vaudoise XXXIX) Lausanne 1966, S 167 - 171

Bouffard, Pierre/Burmeister, André/Corboz, André/Delfosse, Albert/Dubois, Amédée/Gilardoni, Virgilio/Lapeire, Claude/Margot, Pierre/Jean-Nesmy, Claude/Stierlin, Henri/Theurillat, Jean-Pierre/ Viatte, Norbert/Wolff, Albert de: Suisse Romane. (Nuit des temps 8) s.l. (Zodiaque) 1958

Bouillet, Auguste: Le jugement dernier dans l'art aux douze premiers siècles. Etude historique et iconographique. Paris 1894

Bousquet, Louis: Le jugement dernier au tympan de l'église Sainte-Foy de Conques. Rodez 1948

Bousset, Wilhelm: Der Antichrist in der Überlieferung des Judentums, des neuen Testaments und der alten Kirche. Göttingen 1895

- Die Offenbarung Johannis. Göttingen 1906[6]

Brach, Albert: Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes XVI) Straßburg 1904

Brandes, Herman: Über die Quellen der mittelenglischen Paulus-Vision. Halle 1883

- Visio S. Pauli. Ein Beitrag zur Visionsliteratur mit einem deutschen und zwei lateinischen Texten. Halle/S 1885

Brandi, Cesare: Catalogo della mostra della pittura riminese del trecento. Rimini 1935

- Giovanni da Rimini e Giovanni Baronzio. La Critica d'Arte II, 1937, S 193 - 199

Brandon, Samuel George Frederick: The Judgment of the Dead. A Historical and Comparative Study of the Idea of a Post-Mortem Judgment in the Major Religions. London 1967

- Man and God in Art and Ritual. A Study of Iconography, Architecture and Ritual Action as Primary Evidence of Religious Belief and Practice. New York 1975

Branner, Robert: Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis. A Study of Styles. Berkeley - Los Angeles - London 1977

Braun, Joseph: Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit. (Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes VIII, 1) München 1922

- Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. Freiburg/B 1940

Braunfels, Wolfgang: Zur Gestalt-Ikonographie der Kanzeln des Nicola und Giovanni Pisano. Das Münster 2, 1949, S 321 - 349

Brehier, Louis: La Cathédrale de Reims. Une oeuvre française. Paris 1916

Brenk, Beat: Die romanische Wandmalerei in der Schweiz. (Basler Studien zur Kunstgeschichte. Neue Folge V) Bern 1963

- Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung. ByzZ 57, 1964, S 106 ff

- Marginalien zum sog. Sarkophag des Agilbert in Jouarre. Cah.Arch. 14, 1964, S 95 - 105

- Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. (Wiener byzantinische Studien III) Wien 1966

Briano, Giuseppina: La chiesa di S. Maria del Casale in Brindisi ed i suoi affreschi. Brindisi 1967

Brieger, Peter H.: English Art 1216 - 1307. (The Oxford History of English Art IV) Oxford 1957

- The Trinity College Apocalypse. I/II. London 1967

Brieger, Peter/Meiss, Millard/Singleton, Charles S.: Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy I/II. (Bollingen Series LXXXI) Princeton 1969

Brizio, Anna Maria: La pittura in Piemonte dall'età romanica al cinquecento. Torino - Milano - Padova - Firenze - Roma - Napoli - Palermo 1942

Broche, Lucien: La Cathédrale de Laon. (Petites Monographies des Grands Edifices de la France) Paris 1926

Brunhölzl, Franz: Das geistige Leben. Die lateinische Literatur. Spindler, Handbuch der Bay. Geschichte I, S 485 - 506

Bryda, Helene: Die Meditationes Vitae Christi und das Verhältnis zur Bildenden Kunst. Wien 1926 (Diss. maschin.)

Buberl, Paul: Die illuminierten Handschriften in Steiermark, I. Teil. (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich IV, 1) Leipzig 1911

Bucci, Mario/Bertolini, Licia: Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie. Pisa 1960

Buchner, Alexander: Musikinstrumente im Wandel der Zeiten. Prag 1956[2]

Buchthal, Hugo: The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting. London 1938

- Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford 1957

Buhle, Edward: Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente. I Die Blasinstrumente. Leipzig 1903

Buschbeck, Ernst H.: Der Pórtico de la Gloria von Sant Jago de Compostela. (Wiener Kunsthistorische Forschungen 3) Berlin - Wien 1919

Buschhausen, Helmut: The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics. JournWarb XXXVII, 1974, S 1 - 32

Bush-Brown, Albert: Giotto: Two Problems in the Origin of his Style. ArtBull 34, 1952, S 42 - 46

Busuioceanu, Alexandru: Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento. Ephemeris dacoromana. Annuario della scuola romena di Roma III. 1925, S 259 - 406

Caiger-Smith, Alan: English Medieval Mural Painting. Oxford 1963

Calmann, Lia: Altrussische Heiligenlegenden. München 1922

Calo, Maris Stella: La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi. Brindisi 1967

Calvini, Angelo: La chiesa di Sant'Angelo o Santa Maria Maggiore a Pianella. Napoli Nobilissima (S 3) 7, 1968 S 17 - 28

Cames, Gerard: Byzance et la peinture de Germanie. Apports de l'art grec post-iconoclaste à l'eluminure et à la fresque ottoniennes et romanes de Germanie dans les thèmes de majesté et les Evangiles. Paris 1966

- Allégories et symboles dans l'Hortus Deliciarum. Leiden 1971

Campion, Heathcote: Mural Paintings in Plumpton Church. Sussex Archaeological Collections XX, 1868, S 198 - 202

Canposanto, Antonio/Pesce, Bartolomeo: La Cattedrale di Genova. Genova 1959

Cancellieri, Francesco: Osservazioni intorno alla questione promosa dal Vannozzi dal Mazzochi dal Bottari e specialmente dal P. Abate D. Giuseppe Giustino di Costanzo sopra l'originalità della Divina Commedia di Dante appoggiata alla storia della visione del monaco casinensis Alberico. Ora per la prima volta pubblicata e tradotta dal Latino in Italiano. Roma 1814

Capra, Raul: La basilica di S. Michele in Oleggio. Novara 1968

Carelli, Ersilia/Casiello, Stella: Santa Maria Donnaregina in Napoli. Napoli 1975

Carli, Enzo: Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo. Le Arti I, 1938/39, S 442 - 463

- Il pulpito di Siena. Bergamo - Milano - Roma 1943
- Le sculture del Duomo di Orvieto. Bergamo 1947
- Dipinti senesi del Contado e della Maremma. Milano 1955
- Pittura pisana del Trecento I. Dal 'Maestro di S. Torpè' al 'Trionfo della Morte'. Milano 1958
- Il Duomo di Orvieto. Roma 1965
- Il pergamo del Duomo di Pisa. Pisa 1975
- Giovanni Pisano. Pisa 1977

Carlier, Achille: L'église de Rampillon. Une chef-d'œuvre du XIII^{e} siècle. Paris 1930

Carpegna, Nolfo di: Catalogo della Galleria Nazionale Palazzo Barberini Roma. Roma 1953 (Deutsche Ausgabe: Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie im Palais Barberini Rom. Roma 1957)

Carra, Carlo: Giotto. (dt.) Roma 1925

- Affreschi italiani. Giotto. La cappella degli Scrovegni. Milano 1949

Casanovas, Jaime Marqués/Dubler, Cesar E.: Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin Codex Gerundensis. Prolegomena/Faksimile. Olten - Lausanne 1962

Cassandro, Giovanni: Il ducato bizantino. Storia di Napoli, II, 1, 1969, S 3ff

Castelfranchi Vegas, Liana: L'abbazia di Viboldone. Milano 1959

Castillo, Angel del: El Portico de la Gloria. (Bibliofilos Gallegos. Colecio Obradoiro I) Santiago 1949

A Catalogue of Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark 1100 - 1600, Scania,Halland, Blekinge. I Introduction, Iconographical Index. II Catalogue. Copenhagen 1976

Chagnolleau, Jean: L'église d'Aulnay de Saintonge. Grenoble 1938

Chapeaurouge, Donat de: Die Rettung der Seele. Genesis eines mittelalterlichen Bildthemas. WRJb 35, 1973, S 9 - 54

Chatzidakes, Manolis: Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV^{e} siècle. Pêpzagmena ton 9 Diethnous Vyzantinologihou Synedrion Thessalonikis, A, Athen 1954, S 136 - 148 (Reprint: Ch. M.: Studies in Byzantine Art and Archeology London 72)

- Medieval Painting in Southern Greece. Some Examples Published for the First Time. The Connoisseur, Nr. 603, 1962, S 29 - 33 (Reprint: Ch.M.: Studies in Byzantine Art and Archeology London 72)

- Aspects de la peinture murale du XIII^{e} siècle en Grèce. L'art byzantin du XIII^{e} siècle. Symposium de Sopocani, Beograd 1965, S 59 - 73 (Reprint: Ch.M.: Studies in Byzantine Art and Archeology London 72)

Chatzidakes, Manolis/Grabar, André: Mittelalterliche und byzantinische Malerei. (Mittelalter und Byzanz) (Die Malerei im frühen Mittelalter) Gütersloh 1965

Chatziioannou, K. P.: Ai parastaseis ton kolazomenon eis tous naous tis Kyprou. Epeteris Etaireias Byzantinon Spondon 23, 1953, S 290 - 303

Chiarini, Marco: Museo Diocesano di Pistoia. Catalogo. Firenze 1968

Chierici, Gino: Il restauro della chiesa di Santa Maria Donnaregina a Napoli, Napoli 1934

Chierici, Umberto: Arte d'Abruzzo. Abruzzo a cura di Umberto Chierici, Valerio Cianfarani, Panfilo Gentile, Ignazio Silone, Giovanni Titta Rosa, Milano 1963 , S 151 - 263

Christ, Yvan: Les cryptes mérovingiennes de l'abbaye de Jouarre. Paris 1966

Christe, Yves: Les grands portails romans. (Etudes et documents publiés par les instituts d'histoire de la faculté des lettres de l'université de Genève 7) Genève 1969

- Le portail de Beaulieu. Etude iconographique et stylistique. Bulletin Archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques N.S. 6, 1970, S 57 - 76
- La vision de Matthieu. (Matth. XXIV - XXV) Origines et développment d'une image de la Seconde Parousie. (Bibliothequedes CahArch 10) Paris 1973
- Le jugement dernier des Carmaina Sangallensis. Essai de reconstitution. ZSAK 29, 1972, S 19 - 22

Cirot de la Ville, Abbe: Origines chrétiennes de Bordeaux ou Histoire et description de l'église de St.-Seurin. Bordeaux 1867

Clemen, Paul: Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1905

- Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916
- Der Echternacher Evangeliencodex in Gotha. (Neujahrsgabe der Vereinigung von Freunden des Kunsthistorischen Instituts in Bonn Weihnachten 1930) Bonn 1930
- Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande I/II. Düsseldorf 1930

Clonfero, Guido: Gemona del Friuli. Guida storica-artistica. Udine 1974

Cocagnac, Augustin Marie: Le jugement dernier dans l'art. Paris 1955

Cochetti Pratesi, Lorenza: La basilica di Sant'Angelo in Formis e la sua decorazione pittorica. (Storia dell'arte medioevale. La pittura medievale campana I) Roma 1965

Cockerell, Sir Sydney Carlyle: The Work of W. de Brailes. An English Illuminator of the Thirteenth Century. (Roxburghe Club Publication 112) Cambridge 1930

Colchester, L. S.: Cathedral Church of S. Andrew, Wells. A Guide to the Statuary of the West Front. Wells 1959

Cole, Bruce: Giotto and Florentine Painting 1280 – 1375. New York – Evanston – San Francisco – London 1976

Coletti, Luigi: I primitivi. I Dall'arte benedettina a Giotto. (Storia della pittura italiana 2) Novara 1941

– I primitivi III. I padani. (Storia della pittura italiana 4) Novara 1947

Collon-Gevaert, Suzanne/Legône, Jean/Stiennon, Jacques/Faider-Feytmans, Germaine: Romanische Kunst an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert. Brüssel 1962

Comarescu, Petru: Voronet. Fresken aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Bukarest 1959

Conant, Kenneth John: The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela. Cambridge/Mass. 1926

Contini, Gianfranco/Gozzoli, Maria Cristina: L'opera completa di Simone Martini. (Classici dell'arte Rizzoli 43) Milano 1970

Cook, George Henry: The English Medieval Parish Church. London 1955

Cook, Walter William Spencer: The Earliest Painted Panels of Catalonia II. ArtBull VI, 1923/24, S 31 – 60

Cook, Walter William Spencer/Guidol Ricart, José: Pintura e imgineria romanicás. (Ars Hispaniae. Historia universal del arte Hispánico 6) Madrid 1950

Coor-Achenbach, Gertrude: The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin. BurlMag 99, 1957, S 328 – 330

Corbara, Antonio: Un complesso di affreschi romagnoli. Rivista d'Arte XXI, 1939, S 41 – 51

Coulton, George Gordon: Medieval Faith and Symbolism. (Reprint of Part I of 'Art and the Reformation', Cambridge 1953) New York 1958

Coumbaraki-Pansélinou, Nafsika: Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIII^{e} siècle en Attique. Thessaloniki 1976

Courteault, Paul: La Cathédrale de Bordeaux. (Petites Monographies des Grands Edifices de la France) Paris 1935

– Cathédrale Saint-André. CA, CII^{e} session Bordeaux et Bayonne 1939, Paris 1941, s 30 – 58

Crichton, George Henderson: Romanesque Sculpture in Italy. London 1954

Crichton, George Henderson/Crichton, Elsie Robertson: Nicola Pisano and the Revival of Sculpture in Italy. Cambridge 1938

Crone, Gerald Roe: The World Map by Richard of Haldingham in Hereford Cathedral. Royal Geographical Society, London 1954

Crosby, Sumner McKnight: L'abbaye royale de Saint-Denis. Paris 1953

– The West Portals of Saint-Denis and the Saint-Denis Style. Gesta 9-2, 1970, S 1 – 11

Crosby, Sumner McKnight/Blum, Pamela Z.: Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis. BullMon 131, 1973, S 209 – 266

Crozet, René: Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon II – IV. CahCivMed III, 1960, S 119 – 127

Crozet, René/Labande-Mailfert, Yvonne: Poitou roman. (La nuit des temps 5) s.l. (Zodiaque) 1961[2]

Curtis, Ludwig: Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig 1929 (Reprint Darmstadt 1972)

Cutler, Anthony: Garda, Källunge, and the Byzantine Tradition of Gotland. ArtBull 51, 1969, S 257 – 266

Dalton, Ormonde Maddock: Byzantine Art and Archaeology. Oxford 1911

Darcel, Alfred: La collection Soltykoff. GBA X, 1861, S 212 – 226

Davies, Howard M.: Gravity in Paintings of Giotto. Giotto e il suo tempo, S 367 – 382

Davies, Martin: Italian Painting. European Painting in the Collection of Worcester Art Museum I/II, Worcester/Mass. 1974, S 307 – 493

Decker, Heinrich: Gotik in Italien. Wien – München 1964

Decker-Hauff, Hansmartin: Das Staufische Haus. Zeit der Staufer, III S 339 – 374, IV Tf XV, XVI

Degenhart, Bernhard: Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern. MüJb F3, I, 1950, S 93 – 158

– Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis. Dante Alighieri. Divina Commedia. Kommentar zum Codex Altonensis. Herausgegeben von der Schulbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg durch Hans Haupt. Berlin 1965

Degenhart, Bernhard/Schmitt, Annegrit: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 – 1450. Teil I, Süd- und Mittelitalien. Berlin 1968

Dehio, Georg: Das Straßburger Münster. München 1922, 1941[2] (vermehrte Aufl.)

– Der Bamberger Dom. München 1924

Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Kärnten. Basierend auf den Vorarbeiten von Karl Ginhart neubearbeitet. Wien 1976

Deknatel, Frederick B.: The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon. ArtBull XVII, 1935, S 243 - 389

Delaborde, Henri Françoise/Lauer, Philippe: Une projet de décoration murale inspiré du Credo de Joinville. MontPiot XVI, 1909, S 61 - 84

Delaporte, Yves/Houvet, Etienne: Les vitraux de la cathédrale de Chartres I - III. Chartres 1926

Demus, Otto:Studies among the Torcello Mosaics I - III. BurlMag 82, 1943, S 136 - 141/84, 1944, S 41 - 44/85, 1944, S 195 - 200

- The Mosaics of Norman Sicily. London 1949
- Regensburg, Sizilien und Venedig. Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei. JbÖByzGes II, 1952, S 94 - 104
- Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß München 1958 IV, 2, S 1 - 63
- Romanische Wandmalerei. (Photographien von Max Hirmer) München 1968
- Besprechung von: Marcell Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, Recklinghausen 1967. JbÖByzGes 18, 1969, S 291 - 293
- Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts. ÖZKDpfl XXIII, 1969, S 107 - 119
- Byzantine Art and the West. New York 1970

DerNersessian, Sirarpie: Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia Paris 74. ArtBull 9, 1927, S 1 - 57

- Une nouvelle réplique slavonne du Paris gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcovici. Mélanges Nicolas Iorga, Paris 1933, S 695 - 725 (Reprint in: Etudes byzantines et Arméniennes - Byzantine and Armenian Studies, Louvain 1973, S 265 - 278)
- Manuscrits Arméniens illustrés des XII^{e}, XIII^{e}, et XIV^{e} siècles de la bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Venise I/II. Paris 1936/37
- L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph. Paris 1937
- An Armenian Gospel of the Fifteenth Century. The Boston Public Library Quarterly, January 1959, S 3 - 17 (Reprint in: Etudes byzantines et Arméniennes - Byzantine and Armenian Studies, Louvain 1973, I/II, S 694ff)
- Aght'mar. Church of the Holy Cross. Canbridge/Mass. 1965
- Miniatures Ciliciennes. L'Oeil 179, 1969, S 2 - 9, 110
- L'illustration des psautiers grecs du moyen age II. Londres Add. 19 352. (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques V) Paris 1970
- Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore 1973

- Armjanskoe iskusstvo v srednie veka (armenisch). Erevan 1975
- Program and Iconography of the Frescoes of the Pareclesion. The Kariye Djami IV. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. Princeton 1975, S 303 - 349
- L'art arménien. Orient et Occident. Paris 1977

DerNersessian, Sirarpie/Vahramian, Herman: Aght'mar. (Documenti di architettura Armena - Documents of Armenian Architecture 8) Milano 1974

Deschamps, Paul: Die romanische Plastik Frankreichs. Elftes und zwölftes Jahrhundert. Firenze - Berlin 1930
- Les sculptures de l'égliseSainte-Foy de Conques. MontPiot 38, 1941, S 156 - 185
- Peintures de la voûte du choeur de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. CA, CIX[e] session à Poitiers en 1951. Paris - Orleans 1952, S 20 - 26

Deschamps, Paul/Thibout, Marc: La peinture murale en France. Le haut moyen age et l'époque romane. Paris 1951
- La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste à la fin de règne de Charles V (1180 - 1380). Paris 1963

Deuchler, Florens: Der Ingeborg Psalter. Berlin 1967

DeWald, Ernest T.: The Stuttgart Psalter. Biblia Folio 23, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Princeton 1930
- The Illustrations of the Utrecht Psalter. Princeton - London - Leipzig 1932
- The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint. III (Psalms and odes), part 2: Vaticanus graecus 752, Princeton - London - Den Haag 1942

Didot, Ambroise Firmin: Fac-similé d'un manuscrit unique. Paris 1870

Diehl, Charles: Peintures byzantines de l'Italie méridionale. La chapelle de S. Stefano à Soleto. Bulletin de Correspondance Hellenique 8, 1884, S 264 - 281
- Manuel d'Art Byzantin II. Paris 1926
- La peinture byzantine. Paris 1933

Diemer, Peter: Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste.-Madeleine, Vézelay. (Diss.) Heidelberg 1975

Dinkler-von Schubert, Erika: Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zur Schrein-Ikonographie. Marburg/L 1964

Dobbert, Eduard: Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis. JbPKs 15, 1894, S 125 - 159, 211 - 229

Dodwell, Charles Reginald: The Canterbury School of Illumination 1066 - 1200. Cambridge 1954

Drandakes, Nikolaos Basileiu: Byzantinai toichographiai tes Mesa Manes.(neugriech.) Athen 1964

Dufrenne, Suzy: Les copies anglaises du Psautier d'Utrecht. Scriptorium 18, 1964, S 185 - 197

- L'illustration des psautiers grecs du moyen age I. Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40 731. (Bibliothèque des CahArch I) Paris 1966

- Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. (Bibliothèque des CahArch) Paris 1970

Durán Saupere, Agustin/Ainaud de Lasarte, Juan: Escultura gótica. (Ars Hispaniae. Historia universal del arte Hispánico 8) Madrid 1956

Durand, Georges: Monographie de l'église Notre-Dame, Cathédrale d' Amiens. (Memoires de la société des antiauaires de Picardie) I - III. Amiens - Paris 1901 - 1903

- Description abrégée de la Cathédrale d'Amiens. Amiens 1904

Durić, Vojislav J.: Die Kirche der Hl. Sopie in Ohrid. Beograd 1963

- Sopočani. (serb. mit engl. Resumee S 111ff) Beograd 1963

- Byzantinische Fresken in Jugoslawien. München 1976

Durnovo, Lydia A.: Kratkaja istorija drevnearmjanskoj živopisi. Erewan 1957

Durnovo, Lydia A./DerNersessian, Sirarpie: Armenische Miniaturen. Köln 1960

Ebersolt, Jean: Fresques byzantines de Nêréditsi d'après les aquarelles de M. Brajlovskij. MontPiot XIII, 1906, S 35 - 55

Eckhardt, Wolfgang: Alte Kunst im Weserland aus der Landesausstellung 'Kunst und Kultur im Weserraum - Corvey 1966'. Köln 1967

Ehmke, Ruth: Der Freskenzyklus in Idensen. (Schriften des Niedersächsischen Heimatbundes E.V. NF 34) Bremen - Horn 1958

Ehrle, Franz: Petrus Iohannis Olivis, sein Leben und seine Schriften. Archiv für Literatur und Kirchengeschichte III, 1887, S 409 - 552

Eickel, Hans: Mittelalterliche Bildwerke der St.-Stephanus-Kirche. Sankt-Stephanus-Beckum. Stift und Kirche. Beckum 1967, S 161 - 179

Einem, Herbert v.: Der Mainzer Kopf mit der Binde. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, Heft 37) Köln - Opladen 1955

- Das Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel. Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 106) Köln - Opladen 1962

Eisler, Robert: Die illuminierten Handschriften in Kärnten. (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich III) Leipzig 1907

Elbern, Victor H.: Neue Aspekte frühmittelalterlicher Skulptur in Gallien. Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur, Heidelberg 1970, II. Mainz 1971, S 13 - 24

Enciclopedia Cattolica. Città del Vaticano 1948 ff, 12 Bde.

Encyclopedia of World Art. (Encyclopedia WA) New York - Toronto - London 1959 ff, 14 Bde. und Index (=engl. Ausgabe von Enciclopedia universale dell'Arte Venezia 1958 ff)

Endres, Josef Anton: Honorius Augustodunensis. Beitrag zur Geschichte des geistigen Lebens im 12. Jahrhundert. Kempten - München 1906

Eriksson, Torkel: L'échelle de la perfection. CahCivMed VII, 1964, S 439 - 449

Evangelides, Demetrios E.: He Panagia ton Chalkeon. (neugriech.) Thessaloniki 1954.

Evangiles avec peintures byzantines du XI^{e} siècle. Bd. I (Paresinus grec. 74) Bibliotheque Nationale. Departement des Manuscrits. Paris s.a.

Faensen, Hubert/Iwanow, Wladimir: Altrussische Baukunst. (Fotos v. Klaus G. Beyer) Wien - München 1972

Fäthke, Bernd: DieMeister des Klosterneuburger Altares. (Diss.) Marburg/L 1972

Falke, Otto v.: Elfenbeinhörner I. Ägypten und Italien/Elfenbeinhörner II. Byzanz. Pantheon IV, 1929, S 511 - 517/V, 1930, S 39 - 44

Falke Otto v./Frauberger, Heinrich: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunst-Historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Frankfurt/M 1904

Fasola, Giusta Nicco: Niccola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano. Roma 1941

Fath, Manfred: Der Weltenrichter des Mainzer Westlettner-Deesis und seine Nachfolge. Mainzer Zeitschrift 60/61, 1965/66, S 97 - 101

Fauser, Alois: Die Bamberger Apokalypse. Die Miniaturen der Apokalypse und des Evangelistars in der Staatlichen Bibliothek Bamberg, Bibl. 140 (A II 42). Frankfurt/M 1958

Feldhusen, Ruth: Ikonologische Studien zu Michelangelos Jüngstem Gericht. Hamburg 1953 (Diss. maschin.)

Fernandez-Gimenez, Elizabeth de: Berlinghiero. The Madonna and Child with Saints. The Cleveland Museum of Art. Catalogue of Paintings: Part One. European Painting before 1500. Cleveland 1974, S 41 - 43

Fiengo, Giuseppe: Gaeta. Monumenti e storia urbanistica. Napoli 1971

Filangieri, Gaetano: Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie Napoletane. Napoli 1883 - 1891

Filatov, V. V.: K istorii techniki stennoj živopisi v Rossii. Chudožestvennaja kultura Pskova (Drevnerusskoe Iskusstvo 4) Moskva 1968, S 51 - 84

- Chudožestvenno - technologičeskie osobennosti rospisi Dmitrievskogo sobora vo Vladimre. Chudožestvennaja kul'tura domongol'skoj Rusi (Drevnerusskoe iskusstvo 7) Moskva 1972, S 141 - 161

Filimonov, Georgij Demetrievič: Archeologijeskie issledovnija po pamjatnikam I. (Monographie Lipna) Moskva 1859

Filippini, Francesco: Vitale da Bologna. BollA 6, 1912, S 13 - 32

- Gli affreschi nell'abside della chiesa di S. Agostino in Rimini e un ritratto di Dante. BollA NF I (15), 1921/22, S 3 - 21

Fillitz, Hermann: Das Mittelalter I. (Propyläen Kunstgeschichte 5) Berlin 1969

Filov, Bogdan D.: Geschichte der altbulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken. Berlin - Leipzig 1932

- Miniatjurite na Londonskoto evangelie na car Ivan Aleksandra - Les miniatures de l'évangile du roi Jean Alexandre a Londres. Sofia 1934

Filtzinger, Lorenz: Die Fresken von S. Giovanni a Porta Latina, Titelkirche S.E. Joseph Kardinal Frings in Rom. Kölner Domblatt 12/13, 1957, S 39 - 48

Firenze Restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio. Mostra di opere restaurate dalla soprintendenza alle gallerie sotto l'alto patronato del presidente della republica Giovanni Leone. Guida alla mostra a cura di Umberto Baldini e Paolo dal Poggetto. Firenze 1972

Fischer, Otto: Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik. (Deutsche Kunstgeschichte IV) München 1951

Fleury, Edouard: Antiquites et monuments du département de l'Aisne I - IV. Paris 1877 - 82

Flower, Robin: Irish High Crosses. JournWarb 17, 1954, S 87 - 97

Focillon, Henri: Peintures romanes des églises de France. Paris 1938

Folda, Jaroslav: Painting and Sculpture in the Latin Kingdom of Jerusalem 1099 - 1291. Hazard, Crusader States, S 251 - 280

Foratti, Aldo: Il giudizio universale di Giotto in Padova. BollA NF I (15), 1921/22, S 49 - 65

Forlati, Ferdinando: Restauro dei monumenti. La pieve di S. Andrea a Sommacampagna. Palladio 6, 1942, S 184 - 187

Forlati, Bruna Tamaro e Ferdinando/Federici, Vittorio: Le porte bizantine di San Marco. Venezia 1969

Fornari, Giuseppe: Le antiche pitture di Donnaregina in Napoli. Napoli 1890

Forstner, Dorothea: Die Welt der Symbole. Innsbruck - Wien - München 1967[2]

Forsyth, George H./Weitzmann, Kurt: The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian; plates. Ann Arbor 1968

Fournée, Jean: Le jugement dernier. Paris 1964

Francis, Henry S.: Berlinghiero - The Stoclet Tabernacle. The Bulletin of the Cleveland Museum of Art LIV, 1967, S 92 - 96

Francovich, Géza de: Lorenzo Maitani scultore e i bassorilievi della facciata del Duomo di Orvieto. BollA SN VII (21), 1927/28, S 339 - 372

- Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo. Milano - Firenze 1952

Franz, H. Gerhard: Spätromanik und Frühgotik. Baden-Baden 1969

Frazer, Margaret English: Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy. DumbOaksPap 27, 1973, S 145 - 162

Frede, Carlo de: Da Carlo I d'Angio a Giovanna I 1263 - 1382. Storia di Napoli III, Napoli 1969

Fremantle, Richard: Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A Guide to Painting in and near Florence 1300 to 1450. London 1975

Friedman, Lionel J.: Text and Iconography for Joinville's Credo. (The Medieval Academy of America - Publication No 68) Cambridge/Mass 1958

Fritzsche, Carl: Die lateinischen Visionen des Mittelalters bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Culturgeschichte. Romanische Forschungen. Organ für romanische Sprachen und Mittellatein II, 1886, S 247 - 279 (I)/III, 1887, S 337 - 369 (II)

Frodl, Walter: Zur Malerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Österreich. Wiener Jahrbuch XVI, 1954, S 47 - 81

Frodl-Kraft, Eva: Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts. Katalog Tirol. ÖZKDpfl XXIII, 1969, S 195 - 212

Frolow, Anatole: La reliqué de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un culte. (Archives de l'Orient Chrétien 7) Paris 1961

- Les reliquaires de la vraie croix. (Archives de l'Orient Chrétien 8) Paris 1965

Fumi, Luigi: Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri. Roma 1891

Gabrielli, Noemi: Le pitture romaniche. Repertorio delle cose d'arte del Piemonte. Torino 1944

Gaillard, Georges: Le Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines Espagnoles. CahCivMed IV, 1958, S 465 - 473

Gaillard, Georges/Gauthier, Marie-Madeleine S./Balsan, Louis/Surchamp, Dom Angelico: Rouergue roman. (La nuit des temps 17) s.l. (Zodiaque) 1974[2]

Galassi, Giuseppe: La pittura di Vladimir e i differenti angoli visuali degli storici d'arte. Arte Veneta X, 1956, S 19 - 24

Gall, Ernst: Dome und Klosterkirchen am Rhein. München 1956

Gartner, Joseph: Kunstgeschichte der Schweiz II. Die gotische Kunst. Frauenfeld 1947

Gaprindašvili, Givi: Peščernyj ansambl' Vardzia (1156 - 1213). Tiflis 1960

- Ancient Monuments of Georgia: Vardizia. (engl., russ., grusin.) Leningrad 1975

Garber, Joseph: Wirkungen der frünchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom. Berlin - Wien 1918

Gardelles, Jacques: La Cathédrale Saint-André de Bordeaux. Sa place dans l'évolution de l'architectura et de la sculpture. Bordeaux 1963

- La sculpture en Bordelaise et en Bazadaise à la fin du XII[e] siècle et au début du XIII[e] siècle. II. BullMon 132, 1974, S. 213 - 230

- Recherches sur les origines des façades à étages d'arcatures des églises médiévales. BullMon 136, 1978, S 113 - 133

Gardner, Arthur: English Medieval Sculpture. Cambridge 1951

Garidis, Miltos: L'évolution de l'iconographie du démon dans la période postbyzantine. L'Information d'Histoire de l'Art 12, 1967, S 143 - 155

Garrison, Edward B.: A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna. ArtBull XXVIII, 1946, S 211 - 232

- Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index. Firenze 1949 (Reprint New York 1976)

- Dating the Vatican Last Judgement Panel: Monument versus Document. La Bibliofilia 72, 1970, S 121 - 160

Gauchery, Robert/Gauchery-Grodecki, Catherine: Saint-Etienne de Bourges. Paris 1959

Gaulejac, Bernard de: Espalion. Eglise de Perse. CA, C[e] session à Figeac, Cahors et Rodez, 1937, Paris 1938, S 445 - 458

Gauthier, Marie-Madeleine: Emaux du moyen âge occidental. Fribourg (Ch) 1972

Geldner, Ferdinand: Bucheinbände aus elf Jahrhunderten. Bayerische Staatsbibliothek 1558 / 1958, München 1958

De Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Limburg. Geillustreerde Beschrijving. Eerste Stuk: De Monumenten in de Gemeente Maastricht, 3. s'Gravenhage 1935

Gerhard, Heinz Paul: Welt der Ikonen. Recklingshausen 1963[2]

Gernsheim, Walter: Die Buchmalerei der Reichenau. (Diss.) München 1934

Gerola, Giuseppe: Il Giudizio Universale scoperta a S. Zeno di Verona. BollA 2, 1908, S 470 - 473

Gerstenberg, Kurt: Die St. Lorenzkirche in Nürnberg. (Deutsche Bauten 11) Burg bei Magdeburg 1928

Gerstenberg, Kurt/Domke, Helmut: Baukunst der Gotik in Europa (Monumente des Abendlandes) Frankfurt/M 1968[7]

Gielly, Louis: Giotto. Paris 1931

Gilardoni, Virgilio: Il romanico. Catalogo dei monumenti nella republica e cantone del Ticino. Bellinzona 1967

Gillen, Otto: Ikonographische Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landberg. Berlin 1931

Giorgi, Cosimo de: Il Giudizio Universale, dipinto a fresco nella cappella di S. Stefano in Soleto. Rassegna Pugliese, 1, 1884, S 81 - 83

Orangerie des Tuileries. De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France. Paris 1956

Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centerario della nascita di Giotto 1967. Assisi - Padova - Firenze - Roma 1971

Glaser, Hubert: Das geistige Leben. Wissenschaft und Bildung. Handbuch der Bay. Geschichte I, S 427 - 485

Gnoli, Umberto: La storia della pittura perugina. Note e documenti. Rassegna d'Arte, 1914, S 246 - 252

Gnudi, Cesare: Giotto. Milano 1958

- Cavallini, Cimabue, Giotto. Pittura Italiana I. Medioevo Romanico e Gotico, Milano 1959

Godwin, Molly Ohl: Medieval Cloister Arcades from St.-Pons and Pontaut. ArtBull 15, 1933, S 174 - 189

Goff, Jacques le: Kultur des europäischen Mittelalters. (Europäisches MA) München - Zürich 1970

Goldschmidt, Adolph: Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts. Berlin 1895

- Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser I - IV. Berlin 1914 - 1926

- English Influence on Medieval Art of the Continent. Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter. Cambridge/Mass. 1939, S 709 - 728

Goldschmidt, Adolph/Weitzmann, Kurt: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. - XIII. Jahrhunderts I / II. Berlin 1930 / 1934

Gollancz, Sir Israel: The Caedmon Manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry. Junius XI in the Bodleian Library. London 1927

Gosche, Agnes: Simone Martini. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerei im XIV. Jahrhundert. Leipzig 1899

Gosebruch, Martin: Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. (DuMont Dokumente, Reihe I) Köln 1962

- Zur Beudeutung des Gerichtsmeisters am südlichen Querhaus der Kathedrale von Chartres. Argo, Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag, Köln 1970, S 142 - 163

Grabar, André: Rospis' cerkvi-kostnici Bačkovskogo monastyrija. Izvestija na archeologičeskija institut III., 1923-24, S 1 - 68

- La peinture réligieuse en Bulgarie au moyen âge. Paris 1928
- L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936
- La peinture byzantine. Genève 1953
- L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. Paris 1957
- Byzantium. Byzantine Art in the Middle Ages. London 1966 (Original Baden-Baden 1963)
- Die mittelalterliche Kunst Osteuropas. Baden-Baden 1968

Grabar, André/Nordenfalk, Carl: Die romanische Malerei vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert. (Die großen Jahrhunderte der Malerei) Genève 1958

Grabar, Igor E.: Die Freskomalerei der Dimitrij Kathedrale in Wladimir. Berlin 1925

Graber, Hans: Beiträge zu Nicola Pisano. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes 90) Straßburg 1911

Grassi, Liliana: Iconologia delle chiese monastiche femminili dall' alto medioevo ai secoli XVI - XVII. Arte Lombarda, IX-1, 1964, S 131ff

Grégoire, Henri: Die byzantinische Kirche. Byzanz, Hrsg. Norman H. Baynes / Henry St. L. B. Moss, Geschichte und Kultur des oströmischen Reiches, München 1964, S 135 - 181

Gretz, Gertie/Koch, Otto: St. Gereon zu Köln. Bonn 1939

Grimal, Pierre: Dictionnaire de la mythologie grecque et romane. Paris 1951

Grimme, Ernst Günther: Der Aachener Domschatz (mit einer Einführung von Erich Stephany) (Aachener Kunstblätter 42) Düsseldorf 1973[2] (erweitert)

Grivot, Denis/Zarnecki, George: Gislebertus Meister von Autun, Wiesbaden 1962

Grodecki, Louis: Chartres. (Musée des Grandes Architectures) Paris 1963

Grodecki, Louis/Mütherich, Florentine/Taralon, Jean/Wormald, Francis: Die Zeit der Ottonen und Salier. München 1973

Gröber, Konrad: Reichenauer Kunst. Karlsruhe 1924[2]

Gronau, Hans Dietrich: Andrea Orcagna und Nardo di Cione. Eine stilgeschichtliche Untersuchung. (Kunstwissenschaftliche Studien XXIII) Berlin 1937

Grundmann, Günther/Schadendorf, Wulf: Schlesien. (Die Kunst im deutschen Osten) München - Berlin 1962

Grundmann, Herbert: Studien über Joachim von Floris. (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 32) Leipzig 1927

Gudiol i Cunill, Josep: Els primitius. Primera part. Els pintors: La pintura mūral. (Primitius I) (La pintura mig-eval Catalana I) Barcelona 1927

- Els primitius. Tercera part. Els libres illuminats. (Primitius 3) (La pintura mig-eval Catalana III) Barcelona 1955

Gudiol Ricart, José/Gaya Nuño, Juan Antonio: Arquitectura y escultura románicas. (Ars Hispaniae. Historia universal del arte Hispánico 5) Madrid 1948

Guidobaldi, Federico: Studio sullo stato di conservazione del portico della Cattedrale di Ferrara e applicazione ad esso di un nuovo metodo di rilevazione dei sali di calcio solvibili. (La conservazione delle sculture all'aperto. Atti del convegno internazionale di studi. Bologna 1969) Rapporti della soprintendenza alle gallerie di Bologna 12, 1971, S 101 - 108

Guiglia, Alessandra: Note su alcuni affreschi medioevali in San Benedetto in Piscinula nel Trastevere. BollA 59, 1974 S 160 - 164

Haas, Walter: Besprechung von Peschlow-Kondermann, Westlettner. DKuDpfl 31, 1973, S 166 - 168

Häberlein, Fritz: Das Hardehäuser Evangeliar. Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau. Kritischer Gesamtkatalog der Ausstellung Marburg 1928 I - III. Marburg 1932, I S 94ff (Nr 138)

Hager, Hellmut: Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels. (Römische Forschungen der BibliothecaHertziana XVII) München 1962

Hahnloser, Hans R. : La technique et le style du retable de Klosterneubourg. L'art mosan. Journées d'études, Paris Février 1952. (Bibliothèque générale de l'école pratique des hautes études VI)

Paris 1953, S 187 - 190

Hamann, Richard: "Lazarus in Heaven" BurlMag LXIII, 1933, S 3 - 10

- Die Abteikirche St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge I - III. Berlin 1955

Hamann, Richard/Weigert, Hans: Das Straßburger Münster und seine Bildwerke. Berlin 1928, 1935^2 (vermindert)

Hamann-MacLean, Richard H.L.: Aus der mittelalterlichen Bilderwelt Jugoslawiens. Marburg/L 1955

- Merowingisch oder frühromanisch? Zur Stilbestimmung der frühmittelalterlichen primitiven Steinskulptur und zur Geschichte des Grabmals im frühen Mittelalter. Jahrbuch des römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz 4, 1957, S 161 - 199
- Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Gießen 1976

Hamann-MacLean, Richard H.L./Hallensleben, Horst: Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Gießen 1963

Harbison, Craig: The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation between Art and the Reformation. New York - London 1976

Harrsen, Meta/Boyse, George K./Berenson, Bernard: Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. Descriptive Survey of the Principal Illuminated Manuscripts of the Sixth to Sixteenth Centuries, with a Selection of Important Letters and Documents. New York 1953

Hart, Wolf: Die Skulpturen des Freiburger Münsters. Freiburg/B 1975

Hartwanger, Siegfried: Neuaufgedeckte romanische Wandmalereien in Kärnten. ÖZKDpfl I, 1947, S 138 - 155

Haselhorst, Kurt: Die hochgotischen Glasfenster der Kathedrale von Bourges. Studien zur Geschichte der Glasfensterkunst des 13. Jahrhunderts in den Kathedralen Frankreichs. (Diss. München 1963) München 1974

Haseloff, Arthur: Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 9) Straßburg 1897

- Besprechung von Mario Salmi, L'abbazia di Pomposa, Roma 1936. Göttingische Gelehrte Anzeigen Jg 201, Nr 3/4, 1939, S 187 - 192

Haseloff, Günther: Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden. (Diss. Göttingen 1936) Kiel 1938

Hassall, William Owen and Averil Grafton: Treasures from the Bodleian Library. London 1976

Haug, Walter: Das Mosaik von Otranto, Darstellung, Deutung und Bilddokumentation. Wiesbaden 1977

Hazard, Harry W.: The Art and Architecture of the Crusader States. (A History of the Crusades IV) Madison, Wisconsin 1977

Heck, Oscar: Die St. Michaelskirche in Burgfelden. Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg 1, 1958/59, S 85 - 91

Heider, Gustav/Camesina, Albert: Der Altaraufsatz im regul. Chorherrenstift zu Klosterneuburg. Ein Emailwerk des XII. Jahrhunderts angefertigt von Nikolaus aus Verdun. Wien 1860

Die Heiligen in ihrer Zeit. Hrsg. Peter Manns, 2 Bde., Mainz 1967[3]

Heinzle, Erwin: Denkmalpflege im Jahre 1955 in Vorarlberg. ÖZKDpfl X, 1956, S 146 - 149

Helbig, Jules: L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. I Des origines à la fin du XV[e] siècle. Brüssel 1906

Hell, Lucien: Der Engelspfeiler im Strassburger Münster. Freiburg/B 1926

Hemmerdinger-Iliadou, Démocratie: Les données archeologiques dans la version greque des sermons de Saint Ephrem le Syrien. CahArch 13, 1962, S 29 - 37

Hendy, Philip: The Isabella Stewart Gardner Museum. Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings. Boston 1931

- European and American Painting in the Isabella Stewart Gardner Museum. Boston 1974

Hennecke, Edgar/Schneemelcher, Wilhelm: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Tübingen 1959 (I) - 1964 (II)

Henniker-Heaton, Richard: An Italo-Byzantine Panel. AAm 12, 1924, S 76 - 82 (reprinted as The Last Judgment an Italo-Byzantine Panel in Bulletin of the Worcester Art Museum, 15, 1924, S 1 - 9)

Henry, Françoise: La sculpture Irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chretienne I, II. Paris 1933

- Irish Art in the Early Christian Period. London 1947[2]
- Irish Art in the Early Christian Period (to 800 A.D.) London 1965
- Irish Art during the Viking Invasions (800 - 1020 A.D.) London 1967
- The Book of Kells. London 1974

Henze, Anton: Der Taufstein in Freckenhorst. Das Münster 3, 1950, S 18 - 28

Hermanin, Federico: Nuovi affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. L'Arte IV, 1901, S 239 - 244

- Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. Le Gallerie Nazionali Italiane V, 1902, S 61 - 115

Herrmann, Julius: Der Reliquienschrein von St. Georg bei Serfaus. Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale NF I, 1903, S 290 - 311

Himmelheber, Georg: Der Ostchor des Augsburger Doms. Ein Beitrag zur Baugeschichte. (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg 15) Augsburg 1963

Hinz, Paulus: Die Bedeutung der freigelegten Fresken von Müstair - St. Johann für die heutige Kenntnis karolingischer Wandmalerei. Sichtbare Kirche. Für Heinrich Lang zu seinem 80. Geburtstag. Gütersloh 1973, S 189 - 206

Hirschfeld, Peter: Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst. (Kunstwissenschaftliche Studien XL) München - Berlin 1968

Hoffmann, Friedrich Wilhelm: Die Sebalduskirche in Nürnberg. Ihre Baugeschichte und ihre Kunstdenkmale. Wien 1912

Homburger, Otto: Die Anfänge der Malschule von Winchester im X. Jahrhundert. (Studien über christliche Denkmäler 13) Leipzig 1912

Hootz, Reinhardt: Kunstdenkmäler in Österreich. Ein Bildhandbuch. Oberösterreich, Niederösterreich, Burgenland. München - Berlin 1967

- Kunstdenkmäler in der Schweiz. Ein Bildhandbuch. Zweiter Band mit den Kantonen Basel-Stadt, Basel-Land, Bern, Freiburg, Genf, Neuenburg, Solothurn, Tessin, Waadt, Wallis. (Schweiz II) Darmstadt 1970

- Kunstdenkmäler in Österreich. Ein Bildhandbuch. Salzburg, Tirol, Vorarlberg. München - Berlin 1975[2]

Hope, William St. John/Lethaby, William Richard: The Imagery and Sculpture on the West Front of Wells Cathedral Church. Archaeologia 59 (IX second series), 1904, S 143 - 206

Hotz, Walter: Gelnhausen. Amorbach 1951

- Byzanz - Konstantinopel - Istanbul. (Handbuch der Kunstdenkmäler) Darmstadt 1971

Houvet, Etienne: Cathédrale de Chartres. Portail sud XIII[e] siècle. I/II, Paris 1919

Huber, Michael: Visio Monachi de Eynsham. Zum ersten Male kritisch herausgegeben. Romanische Forschungen XVI, 1903, S 641 - 733

Hubert, Jean: L'art pré roman. Paris 1938

Hubert, Jean/Porcher, Jean/Volbach, Wolfgang Fritz: Frühzeit des Mittelalters. (Frühzeit des MA) Von der Völkerwanderung bis an die Schwelle der Karolingerzeit. (Universum der Kunst) München 1968

Huck, Johannes Chrysostomos: Joachim von Floris. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des hohenstaufischen Zeitalters mit Benützung und teilweiser Veröffentlichung ungedruckter Joachimsschriften. Freiburg/B 1938

Hueck, Irene: Das Programm der Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium. (Diss. München 1961) Mondorf/Rhein 1962

Hughes, Robert: Heaven and Hell in Western Art. London 1968

Huidobro, Luciano: La Catedral de Burgos. (Los monumentos cardinales de España VIII) Madrid 1949

Hunger, Herbert: Besprechung von Menhardt, Millstätter Genesis. JbÖByzGes 3, 1954, S 179 - 181

- Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Wien 1959[5]
- Reich der neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur. Graz - Wien - Köln 1965

Iconoclasm. Paper given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham, March 1975. Edited by Anthony Bryer and Judith Herrin. Birmingham 1977

Ilias Ambrosiana. Cod. F. 205 P. Inf. Bibliothecae Ambrosianae Mediolanensis. (Fontes Ambrosiani in Lucem Editi Cura et Studio Bibliothecae Ambrosianae XXVIII) Bern - Olten 1953

Illuminated Books of the Middle Ages and the Renaissance. Exhibition at the Walters Art Gallery. Baltimore 1949

Istorija ukraiskogo mistecta. I Mistectvo najdavnišich časiv ta epochi Kiivs'koi. II Mistectvo XIV - peršoi polovini XVII stolittja. Kiew 1966 / 1967

Jacobsen, Emil: Umbrische Malerei des vierzehnten, fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Studien in der Gemäldegalerie zu Perugia. Straßburg 1914

Jahn, Johannes: Kompositionsgesetze französischer Reliefplastik im 12. und 13. Jahrhundert. Leipzig 1922

Jahn Rusconi, Art: Attraverso l'Abruzzo. S. Maria ad Cryptas. Emporium 24, 1906, S 449 - 463

James, Montague Rhodes: Apocrypha Anecdota. A Collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments. Now First Edited from Manuscripts. (Text and Studies. Contribution to Biblical and Patristic Literature Vol. II, No. 3) Cambridge 1893

- The Western Manuscripts in the Library of Trinity College, Cambridge. A Descriptive Catalogue. Volume I Containing an Account of the Manuscripts Standing in Class B. Cambridge 1900
- Catalogue of Manuscripts and Early Printed Books from the Libraries of William Morris, Richard Bennet, Bertram Fourth Earl of Ashburnham and Other Sources Now Forming Portion of the Library of J. Pierpont Morgan. I Manuscripts. London 1906
- The Apocalypse in Latin and French. (Bodleian Ms. Douce 180) (Roxburghe Club Publication 33) Oxford 1922

- The Apocryphal New Testament Being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistels, and Apocalypses. Oxford 1924
- The Apocalypse in Art. London 1931
- The Canterbury Psalter. London 1935

Jamščikov, Savelij Vasil'evie: Pskov Art Treasures and Architectural Monuments. Ancient Fortresses: Izborsk and Pechory. Frescoes. Icons of the Pskovian School. Minor Arts. Illuminated MSS. Leningrad 1978

Janashian, Mesrop/Grebanier, Bernard: Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro I. Venezia 1966

Jansen, Franz: Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen. Hildesheim - Leipzig 1933

Jantzen, Hans: Ottonische Kunst. München 1947

- Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs - Chartres, Reims, Amiens. (Rowolths Deutsche Enzyklopädie) Hamburg 1968[7]

Jászai, Géza: Die Pisaner Domkanzel. Neuer Versuch zur Wiederherstellung ihres ursprünglichen Zustandes. (Diss.) München 1968

Jerphanion, Guillaume de: Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin. (2 Vol., 3 Alb.) Paris 1925ff

Jessen, Peter: Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Eine kunsthistorische Untersuchung. Berlin 1883

Jónsdóttir, Selma: An 11th Century Byzantine Last Judgement in Iceland. (Byzönzk dómsdagsmynd i Flatatungu = Titel der isländ. Parallelausgabe) Reykjavík 1959

Jullian, René: L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du nord. Paris 1945

- Les sculpteurs romans de l'Italie septentrionale. Paris 1952

Jung, Wilhelm: Zur Instandsetzung der ehemaligen Stiftskirche St. Castor in Karden. Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz VIII-IX, 1953/54 - 1954/55, S 256 - 267

Kaftal, George: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting. Firenze 1965

Kalokyres, Konstantinos Demetrios: The Byzantine Wall Paintings of Crete. New York 1973

Kantorowicz, Ernst H.: The Quinity of Winchester. ArtBull XXIX, 1947, S 73 - 85

Karger, Michail Konstantinovic: Drevnerusskaja monumental'naja živopis'. XI - XIV v.v. (russ.) Moskva - Leningrad 1963

Katzenellenbogen, Adolf: Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the 13th Century. London 1939

- The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ - Mary - Ecclesia. Baltimore 1968[3]

Kauffmann, C. Michael: Romanesque Manuscripts 1066 - 1190. (Romanesque Mss.) (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 3) London 1975

Kauffmann, C. Michael/Cleveland, S. D.: Romanesque Art c. 1050 - 1200. From Collections in Great Britain and Eire. Exhibition of the City of Manchester Art Gallery 1959. Manchester 1959

Kautzsch, Rudolf: Der Mainzer Dom und seine Denkmäler I/II. Frankfurt/M 1925

Keck, Andrew S.: A Group of Italo-Byzantine Ivories. ArtBull 12, 1930, S 147 - 162

Keck, Andrew S./Morey, Charles Rufus: Review of Goldschmidt/Weitzmann Byz. Elfenbeinskulpturen II. ArtBull 17, 1935, S 397 - 406

Keller, Harald: Giovanni Pisano. Wien 1942

- Der Engelspfeiler im Straßburger Münster. (Engelspfeiler I) (Der Münsterbrief) Berlin 1947

- Der Engelspfeiler im Straßburger Münster. (Engelspfeiler II) (Werkmonographien zur Bildenden Kunst 15) Stuttgart 1957

Keller, Hiltgart: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Stuttgart 1968

Kesser, Armin: Autun. Weltgericht und Auferstehung. München 1964

Kessler, Herbert L.: Review of: Yves Christe, La vision de Matthieu (Matth XXIV-XXV). ArtBull LVIII, 1976, S 121 - 123

Kidson, Peter: Sculpture at Chartres. London 1958

Kirchliche Bauwerke von Tulln. Herausgegeben und verlegt beim Pfarramt Tulln unter Mitarbeit von Johannes Sigmund, Roderich Geyer, Otto Biack, Anton Matyas, Josef Köstlbauer und Friederike Springs. Tulln 1970

Kloos, Ernst: Die Schlesische Buchmalerei des Mittelalters. Berlin 1942

Koco, D./Miljković-Pepek, P.: Manastir. (serb. mit franz. Resumee) Skopije 1958

Koechlin, Raymond: Les ivoires gothiques français I - III. Paris 1968 (Réimpression)

Kötzsche, Dietrich: Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet. Rhein-Maas II, S 191 - 236

Kohlhausen, Heinrich: Europäisches Kunsthandwerk. Vorromanik und Romanik. (Kunsthandwerk I) Frankfurt/M 1969

Kondakov, Nikodim Pavlovič: Bizantijskija cerk'i i pamjatniki konstantinopolja. Trudy VI Archeologiceskago S'ezda v Odesse 1884, t III, Odessa 1887, S I - VI, 1 - 234

- Ikonografija Bogomateri II. St. Petersburg 1915

Kostof, Spiro: Review of: Marcel Restle, Byzantine Wall Painting in Asia Minor, Greenwich/Conn. 1967, ArtBull 52, 1970, S 88 - 94

- Caves of God. The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia. Cambridge/Mass. - London 1972

Kraus, Franz Xaver: Die Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg/B 1884

- Die Kunstdenkmäler des Kreises Villingen. (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden II) Freiburg/B 1890

- Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. JbPKS 14, 1893, S 3 - 21

Kraus, Henry: A Reinterpretation of the "Risen Dead" on Beaulieu Tympanum. GBA CVII (6^{e} per., t. LXV), 1965, S 193 - 200

Kreisel, Heinrich: Die Kunst des deutschen Möbels I. Von den Anfängen bis zum Hochbarock. München 1968

Krempel, Ulla: Das Remaclusretabel in Stavelot und seine künstlerische Nachfolge. MüJb NF XXII, 1971, S 23 - 45

Kretzenbacher, Leopold: Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube. (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 4) Klagenfurt 1958

- Richterengel am Feuerstrom. Östliche Apokryphen und Gegenwartslegenden um Jenseitsgeleite und Höllenstrafen. ZVK 59, 1963, S 205 - 220

Kühnel, Ernst: Die sarazenischen Olifante und Kästchen. (Die islamischen Elfenbeinskulpturen III) Berlin 1971

Künstle, Karl: Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. Festschrift zum 80. Geburtstage seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Friedrich von Baden. Freiburg/B 1906

- Ikonographie der christlichen Kunst I. Freiburg/B 1928

Kuhn, Charles L.: Romanesque Mural Painting of Catalonia. Cambridge/Mass. 1930

Kultzen, Rolf: Italienische Malerei. Alte Pinakothek, Katalog V. München 1975

Kunst und Kultur im Weserraum 800 - 1600. Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen Corvey 1966, I Beiträge, II Katalog. Münster/W 1966

Labande, Léon-Honoré: L'église Saint-Trophime d'Arles. Paris 1930

Labarte, Jules: Histoire des arts industriels au moyen âge et a l'époque de la Renaissance, Album II. Paris 1864

Laborde, Comte Alexandre de: Les manuscrits a peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin I - III. Paris 1909

Ladner, Gerhart: Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert. JKS NF V, 1931, S 33 - 160

Lafargue, Marie: Les chapiteaux du cloitre de Notre-Dame la Daurade. Paris 1940

Lafontaine, Jacqueline: Nouvelles Notes Cappadociennes. Byzantion, 33, 1963, S 121 - 183

- Besprechung von N. et M. Thierry, Nouvelles églises. ByzZ 58, 1965, S 131ff

- Besprechung von Restle, Wandmalerei. ByzZ 63, 1970 , S 117 - 122

Lambert, Elie: Les portails sculptés de la Cathédrale de Laon. GBA 79 a (6 per., t XVII), 1937, S 83 - 98

- Bayonne. Cathédrale et cloitre. CA, CII^{e} session Bordeaux et Bayonne 1939, Paris 1941, S 522 - 569

Lambert, Franziska: Byzantinische und westliche Einflüße in ihrer Bedeutung für die sächsische Plastik und Malerei im 12. Jahrhundert. (Diss.) Berlin 1926

Lanc, Elga: Die neuaufgedeckten Wandmalereien der Michaelerkirche in Wien. ÖZKDpfl XXIX, 1975, S 1 - 23

Lanfry, Georges: La cathédrale après la conquête de la Normandie et jusqu'à l'occupation anglaise. (Les cahiers de Notre-Dame de Rouen 3) Rouen 1960

Lapeyre, André: Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Etudes sur la sculpture monumentale dans l'Ile-de-France et les régions voisines au XII^{e} siècle. Paris 1960

Lasko, Peter: Ars Sacra 800 - 1200. (Pelican History of Art) Harmandsworth 1972

Lassen, Erik: Billedkunst og Skulptur. Fra runesten til altertavle ca. 900 - 1500. (Dansk Kunsthistorie 1) København 1972

Lasteyrie, Ferdinand de: Histoire de la peinture sur verre d'âpres ses monuments en France. Paris 1853

Lasteyrie, Robert de: Etudes sur la sculpture française au moyen âge. Paris 1902 (=MontPiot 8)

Lavagnino, Emilio: Storia dell'arte medioevale italiana. Torino 1960^{2}

- Pietro Cavallini. Roma s.a.

Lazarev, Viktor Nikitič: Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder. Art Studies 8-II, 1931 S 3 - 31

- The Mosaics of Cefalû. ArtBull XVII, 1935, S 184 - 232

- Iskusstvo Novgoroda. Moskva 1947

- Proischoždenije ital'janskogo vozorždenija I. Iskusstvo protorenessaisa. Moskva 1956

- La scuola di Vladîmir-Sûsdal: Due nuovi esemplari della pittura da cavaletto russa dal XII al XIII secolo. (Per la storia dell' iconostasi) Arte Veneta X, 1956, S 9 - 18
- Snetogorskie Rospisi. Soobščenija Instituta Istorii Iskusstvo, 8, 1957, S 78 - 112
- Die Malerei und die Skulptur der Kiewer Rus. Geschichte der russischen Kunst I, Dresden 1957, S 95 - 145
- Die Malerei der Wladimir-Susdaler Rus. Geschichte der russischen Kunst I, Dresden 1957, S 279 - 323
- Die Malerei Pskows. Geschichte der russischen Kunst II, Dresden 1958, S 243 - 270
- Die Malerei und die Skulptur Nowgorods. Geschichte der russischen Kunst II, Dresden 1958, S 55 - 206
- Proischoždenije ital'janskogo vozroždenija II. Iskusstvo trecento. Moskva 1959
- Freski Staroj Ladogi. (russ.) Moskva 1960
- Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (I°). Arte Veneta XIX, 1965, S 17 - 31
- Old Russian Murals and Mosaics. London 1966
- Storia della pittura bizantina. Turino 1967
- Starye ital'janskie mastera. Moskva 1972

Ledru, Ambroise: Eglise de Notre-Dame de la Couture a Mans. Le Mans 1924

Lefèvre, Yves: L'élucidarium et les lucidaires. Contribution, par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au moyen âge. (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 180/ Paris 1954

Lefrançois-Pillion, Louise: Les sculpteurs de Reims. (Maitres de l'art ancien) Paris 1928

- L'art du XIV^e siècle en France suivi d'un chapitre sur vitrail par Jean Lafond. Paris 1954

Lehmann-Brockhaus, Otto: Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert. RJb 6, 1942/44, S 257 - 428

Leidinger, Georg: Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (cod. lat. 4452) (Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München 5) München s.a.

Leisinger, Hermann: Romanische Bronzen. Kirchentüren im mittelalterlichen Europa. Zürich 1956

Lemoisne, Paul André: Die gotische Malerei Frankreichs. Vierzehntes und fünfzehntes Jahrhundert. Firenze - Berlin 1931

Leroquais, Abbe Victor: Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France. I - IV, Paris 1924

- Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale. I - III, Paris 1927 (IV Supplement Macon 1943)

- Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France. I - III, Macon 1940 - 41

Le Rouzic, Zacharie: Le portail de jugement de Notre-Dame de Paris. Paris 1964.

Leslie, Shane: Saint Patrick's Purgatory. A Record from History and Literature. London 1932

Lesueur, Frédéric: L'église de la couture au Mans. CA, CXIX^e session Maine 1961, Paris 1961, S 119 - 137

Letalle, Abel: Les fresques du Campo Santo di Pise. Paris 1914

Lindblom, Andreas: La peinture gotique en Suède et en Norvège. Etudes sur les relations entre l'Europe occidentale et les pays scandinaves. Stockholm - London 1916

Levi d'Ancona, Mirella: Miniature venete nella collezione Wildenstein. Arte Veneta 10, 1956, S 25 - 36

Lindner Arthur: Die Basler Gallusspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 17) Stasßburg 1899

Lisca, Alessandro da: La basilica di San Zenone in Verona. Verona 1941

Liverani, Mariella: Contributi allo studio della pittura medioevale nel Lazio. Affreschi a Filettino. Commentari 19, 1968 S 40 - 51

Locke, Frederick William: A New Date for the Composition of the "Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii". Speculum 40, 1965, S 641 - 646

Löffler, Karl: Der Landgrafenpsalter. Eine Bilderhandschrift aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts in der württembergischen Landesbibliothek. Leipzig 1925

Logvin, Grigorij Nikonovič: Kiewer Sophienkathedrale. Kiew 1971

Loirette, Gabriel: Eglise Saint-Seurin. CA, CII^e session Bordeaux et Bayonne 1939, Paris 1941, S 59 - 92

Loisel, Armand: La Cathédrale de Rouen. (Petites Monographies des Grands Edifices de la France) Paris s.a.

Lojendo, Luis-Maria de/Gaillard, Georges: Navarra Romane. (La nuit des temps 26) s.l. (Zodiaque) 1967

Longhi, Roberto: Giudizio sul Duecento. Proporzioni. Studi di storia dell'arte II, 1948, S 5 - 54

Longhurst, Margaret H.: A Byzantine Ivory Panel for South Kensington. BurlMag XLIX, 1926, S 38 - 43

- Catalogue of Carvings in Ivory I. Up to the Thirteenth Century.

(Victoria and Albert Museum. Department of Architecture and Sculpture) London 1927

- English Ivories. London 1926

L'Orange, Hans Peter/Nordhagen, Per Jonas: Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter. München 1960

Lorenzetti, Giulio: Torcello. La sua storia, i suoi monumenti. Nel XIII centenario della fondazione della cattedrale. Venezia 1939

Lothrop, Stanley: Pietro Cavallini. Memoirs of the American Academy in Rome II, 1918, S 77 - 98

Luard, Henry Richards: Matthaei Parisiensis monachi Sancti Albani Chronica Majora. I - V. (Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores - Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland during the Middle Ages 57) London - Oxford - Cambridge - Edinburgh - Dublin 1874 - 1880

Ludwig, Vinzenz Oskar: Der Verduner Altar. Das kostbarste Bibelbilderwerk der Welt. (Kleine historische Monographien 17) Wien 1929

Lutze, Eberhard: Die Nürnberger Pfarrkirchen Sankt Sebald und Sankt Lorenz. Berlin 1939

MacCulloch, John Arnott: Early Christian Visions of the other world. Edinburgh 1912

- Medieval Faith and Fable. Boston 1932

Mack Bongiorno, Laurine: The Theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel. ArtBull 50, 1968, S 11 - 20

Macler, Frédéric: Miniatures Arméniennes. Paris 1913

- Documents d'art Arménien. (De arte illustrandi - Collections diverses) I/II, Paris 1924

Mahn, Hannshubert: Kathedralplastik in Spanien. Die monumentale Figuralskulptur in (Alt-) Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 and 1380. Reutlingen 1935

Maillard, Elisa: Les sculptures de la Cathédrale Saint-Pierre de Poitiers. Poitiers 1921

Maillé, Aliett de Rohan-Chabot Marquise de: Les cryptes de Jouarre. Paris 1971

Mâle, Emile: L'art religieux du XIII^{e} siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration. Paris 1910

- L'art religieux du XII^{e} siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du moyen âge. Paris 1922

- Notre-Dame de Chartres. Paris 1948.

- Notre-Dame de Chartres. Paris 1963

Mâle, Emile/Roubier, Jean: La Cathédrale de Reims. (Charme de France) Paris 1953

Mallè, Luigi: Le arti figurative in Piemonte. Torino 1961

- La pittura romanica in Piemonte. Cronache economiche 283/4, 1966, S. 3 - 11

Mandić, Svetislav: Sopoćani. (engl.) Beograd 1965

- Die Kirche der Muttergottes in Studenica. (Muttergotteskirche) Beograd 1966

Mango, Cyril: The Art of the Byzantine Empire 312 - 1453. (Sources and Documents in the History of Art Series 15, ed. by H. W. Janson) Englewood Cliffe/New Jersey 1972

- Historical Introduction. Iconoclasm, S 1 - 6

Manselli, Raoul: La "Lectura super Apocalipsim" di Pietro di Giovanni Ovili. Richerche sull'escatologismo medioevale. Roma 1955

Manscrits à peintures offerts à la Bibliothèque Nationale par le Comte Guy de Boisrouvray. Paris 1961

Marchetti, Giuseppe: La scultura medievale in Friuli. Udine 1958

Marchetti, Giuseppe/Nicoletti, Guido: La scultura lignea nel Friuli. Milano 1956

Marco, Igino di: Fossa. Geografia - Storia - Arte. (Studi Abruzzesi) Firenze 1961

Marignan, Albert: Les fresques de l'église de Sant'Angelo in Formis. Le Moyen Age XIV, 1910, S 1 - 44, 73 - 110, 137 - 172

Marle, Raimond van: Simone Martini et les peintres de son école. (Etudes sur l'art de tous les pays et de toutes les époques 1) Straßburg 1920

- La peinture romaine au moyen âge, son développment du 6eme jusqu'à la fin du 13eme siècle. (Etudes sur l'art de tous les pays et de toutes les époques 3) Straßburg 1921

- La scuola di Pietro Cavallini a Rimini. BollA NS I (15), 1921/22, S 248 - 261

- The Development of the Italian Schools of Painting. (19 Vol, 2 Indices) Den Haag 1923 ff

- Paintings of the Beginning of the Fourteenth Century in the Church of S. Flaviano at Montefiascone. Art Studies III, 1925, S 15 - 22

- Gli affreschi del Duecento in Santa Maria in Vescovio Cattedrale della Sabina e Pietro Cavallini. BollA NF VII (21), 1927/28, S 3 - 30, Abb 3 - 25

Marr, Nikolaj Jakovlevic: Ani. (russ.) Leningrad - Moskau 1934

Marriage, Margaret and Ernest: The Sculptures of Chartres Cathedral - Les sculptures de la Cathédrale de Chartres. Cambridge 1909

Martin, Arthur/Cahier, Charles: Monographie de la Cathédrale de Bourges I. Vitraux du XIII^{e} siècle I/II. Paris 1841 - 44

Martin, Edward James: A History of the Iconoclastic Controversy. London - New York - Toronto 1930

Martin, Henry: Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille. (Les Joyaux de l'Arsenal I) Paris 1909

- Reproduction des miniatures du manuscrit 870 de la Bibliothèque Mazarin, XIII^{e} siècle. Les tresors des bibliothèques de France II, Paris 1925, S 43 - 57

Martin, John Rupert: The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus. (Studies in Manuscript Illumination 5) Princeton 1954

Martin, Kurt: Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert. (Denkmäler der deutschen Kunst. II. Sektion. Plastik) Berlin 1927

- Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell. Sigmaringen 1975^{2} (erweitert)

Martindale, Andrew/Baccheschi, Edi: The Complete Paintings of Giotto. London 1969

Mata, Teófilo López: La Catedral de Burgos. Burgos 1966^{2}

Matalon, Stella/Dell'Aqua, Gian Alberto: Affreschi Lombardi del Trecento. Milano 1964

Matt, Leonhard von/Forster, Kurt W.:Benedetto Antelami. Der grosse romanische Bildhauer Italiens. München 1961

Matt, Leonhard von/Daltrop, Georg/Prandi, Adriano: Die Kunstsammlungen der Biblioteca Apostolica Vaticana Rom. Köln 1968

Matthiae, Guglielmo: Lavori della sopraintendenza di monumenti del Lazio. Affreschi in S. Maria di Vescovio. BollA 28, 1934/35, S 86 - 96

- Note di pittura laziale del medioevo. BollA 36, 1951, S 112 - 118
- Gli affreschi di Castel Sant'Elia. Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte NS X (XIX), 1961, S 181 - 226
- Pittura romana del medioevo. I secoli IV - X, II secoli XI - XIV. Roma 1965/1966
- Pittura medioevale Abruzzese. Milano 1969
- S. Cecilia. (Le chiese di Roma illustrate 113) Roma 1970
- Studi bizantini. L'Aquila 1970
- Le porte bronzee bizantine in Italie. Roma 1971
- Pietro Cavallini. Roma 1972

Mavrodinov, Nikola: Starobulgarskoto iskustvo XI - XIII v. Sofija 1966

Mavropoulou-Tsioumi, Chrysanthi: Kastoria. Alte Kirchen und Klöster Griechenlands. Hrsg. v. Evi Melas. Köln 1974^{2}, S 120 - 125

Medding, Wolfgang: Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister. Augsburg 1930

Meiss, Millard: The Problem of Francesco Traini. ArtBull 15, 1933, S 97 - 173

- Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton 1951
- Alesso di Andrea. Giotto e il suo tempo, S 401 - 418
- The Great Age of Frescoes. Discoveries, Recoveries and Survivals. London 1970

Mellini, Gian Lorenzo: Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia. Milano 1969

- Giovanni Pisano. Venezia s.a.

Menhardt, Hermann: Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten. Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte. Festschrift für Rudolf Egger III, Klagenfurt 1954, S 248 - 371

Menzel, Wolfgang: Christliche Symbolik. I/II. Regensburg 1856[2]

Menzies, Allan: Ante-Nicene Christian Library. Additional Volume. Edinburgh 1903 (2nd reprint)

Mepisaschwili, Russudan/Zinzadse, Wachtang: Die Kunst des alten Georgien. Leipzig 1977.

Mesplé, Paul: Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes. (Inventaire des collections publiques françaises 5) Paris 1961

Metz, Peter: Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. München 1956

- Elfenbeinarbeiten der Spätantike. München 1962

Meyer, Paul: La descente de Saint-Paul en enfer. Romania XXIV, 1895, S 357 - 375

Michaelis, Wilhelm: Die Apokryphen Schriften zum Neuen Testament. Bremen 1956

Mielke, Ursula: Die Plastik am Baptisterium in Parma und ihre Beziehung zum Taufsakrament. (Diss.) Berlin 1970

Mijović, Pavle: Dečani. Beograd 1966

- Personnification des sept pêchés mortels dans le Jugement Dernier à Sopočani. L'art byzantin du XIII[e] siècle. Symposium de Sopočani 1965. Beograd 1967, S 239 - 248
- La personnification de la mer dans le Jugement Dernier à Gračanica. Charisterion eis Anastasion K. Orlandon IV, Athen 1967/68, S 208 - 219

Millar, Eric George: English Illuminated Manuscripts from the Xth to the XIIIth Century. Paris - Brüssel 1926 (Gleichzeitig auf Französisch erschienen unter dem Titel: La miniature anglaise du X[e] au XIII[e] siécle.)

- The Library of A. Chester Beatty. A Descriptive Catalogue of Western Manuscripts. (4Vol) London - Oxford 1927

- La miniature anglaise du XIV^e et du XV^e siècle. Paris - Brüssel 1928

Miller, Konrad: Die ältesten Weltkarten IV: Die Herefordkarte. Stuttgart 1896

- Die Herefordkarte. Stuttgart 1903

Millet, Gabriel: Monuments byzantines de Mistra. Paris 1910

- La Dalmatique du Vatican. Paris 1945

- La peinture du moyen âge en Yougoslavie. (4 Bde) Paris 1954 (I), 1957 (II), 1962 (III), 1969 (IV)

Millingen, Alexander van: Byzantine Churches in Constantinople. London 1912

Miloševič, Desanka: Das Jüngste Gericht. Recklinghausen 1963

- Gračanica. (serb.) Beograd 1967

Minott, Charles I.: The Iconography of the Frescoes of the Life of Christ in the Church of Sant'Angelo in Formis. Princeton 1967

Mitchell, H. P.: English Enamels of the Twelfth Century. I. BurlMag XLVII, 1925, S 163 - 170

Mjasoedov, V. K.: Freski Spasa-Neredicy. Leningrad 1925

Mnacakanjan, Stépan Chačaturovič: Architektura armjanskich pritvorov. Erevan 1952

Moir, Arthur Lowndes/Letts, Malcolm: The World Map in Hereford Cathedral. The Pictures in the Hereford Mappa Mundi. Hereford 1970

Moormann, John R. H.: Church Life in England in the Thirteenth Century. Cambridge 1946^2

Moppert-Schmidt, Anita: Die Fresken von S. Angelo in Formis. Zürich 1967

Morassi, Antonio: Brescia. Catlgo delle cose d'arte e di antichità d'Italia 11, Roma 1939

Moreau-Nélaton, Etienne: La Cathédrale de Reims. Paris s. a.

Moretti, Mario: Architettura medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo). Roma s.a.

Morgan, Nigel: The Iconography of Twelfth Century Mosan Enamels. Rhein-Maas II, S 263 - 275

Morisani, Ottavio: Pittura del Trecento in Napoli. Napoli 1947

- Bisanzio e la pittura cassinese. Palermo 1955

- Gli affreschi di S. Angelo in Formis. Cava dei Tirreni - Napoli 1962

- La pittura cassinese dell'epoca dell'abate Desiderio e le sue relazioni con Bisanzio. Corsi Rav 1967, S 253 - 266

- L'arte di Napoli nell'età angioina. Storia di Napoli III, Napoli 1969

Moriz-Eichborn, Kurt: Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 16) Straßburg 1899

Morris, Richard: An Old English Miscellany Containing a Bestiary, Kentish Sermons, Proverbs of Alfred, Religious Poems of the Thirteenth Century from Manuscripts in the British Museum, Bodleian Library, Jesus College Library, etc. (Early English Text Society 49) London 1872

Moschetti, Andrea: La cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti. Firenze 1904

Moschini Marconi, Sandra: Galleria dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV. (Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia) Roma 1955

Mostra Giottesca. Catalogo della Mostra Giottesca. Firenze, Palazzo degli Uffizi 1937. Bergamo 1937

Moullet, Maurice: Die Galluspforte des Basler Münsters. (Ars Docta I) Basel – Leipzig 1938

Mouriki, Doula: An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica. Deltion tis Christianikis Archaiologikis Etaireias 4–8, 1975/76, S 145 – 171

Moutsopoulou, Nikolaos K.: Kastoria. Panagia he Mavriotissa. (neugriech./engl.) Athen 1967

Movčan, I. I.: St. Cyril's Church. Photo Essay about St. Cyril's Church, an Architectural Monument of the 12th – 18th Centuries in Soviet Ukraine. (Keine Paginierung / ukrainisch – englisch) Kiew 1972

Mpoura, Charalampos/Kalogeropoulou, Athena/Andreadi, R.: Ekklisies tes Attikes. Athen 1969

Mülbe, Wolf Heinrich von der: Die Darstellung des Jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Leipzig 1911

Müller, Iso: Beiträge zum byzantinischen Einfluß in der früh- und hochmittelalterlichen Kunst Rätiens. ZSAK 24, 1965/66, S 137 – 163

Müller, Ludolf: Die Offenbarung der Gottesmutter über die Höllenstrafen. Theologischer Gehalt und dichterische Form. Die Welt der Slawen VI, 1, 1961, S 26 – 39

Münzel, Gustav: Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Freiburg/B 1959

Muñoz, Antonio: Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati. Roma 1914

Muratoff, Paul: La peinture byzantine. Paris 1928

Mur'janov, M.: Etjudy k neredickim freskam. Visantijskij Vremennik, 34, 1973, S 204 – 213

Musicescu, Maria Ana/Berza, M.: Mănăstirea Sucevita. Bukarest 1958

Musicescu, Maria Ana/Ionescu, Grigore: Die Hofkirche in Curtea de Arges. Bukarest 1967

Muté, S.: Albums de la Cathédrale de Bourges. Bourges 1923 - 1929

Nägele, Anton: Die Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd. Ihre Geschichte und ihre Kunstschätze. Schwäbisch-Gmünd 1925

Nagy, Maria von: Die Wandbilder der Scrovegni-Kapelle zu Padua: Giottos Verhältnis zu seinen Quellen. Dem Andenken Friedrich Rintelens gewidmet. Bern - München 1962

Natanson, Joseph: Gothic Ivories of the 13th and 14th Centuries. London 1951

- Early Christian Ivories. London 1953

Nave, Gaetano: Newly Discovered Frescoes at Rimini I. BurlMag XLVI, 1925, S 3 - 4

Negri Arnoldi, Francesco: Benedetto Antelami. (I maestri della scultura 74) Milano 1966

Neumann, Eberhard G./Schwartz, Ernst: Idensen. Eine romanische Kirche und ihre Ausmalung in Niedersachsen. Idensen 1964[2]

Neuss, Wilhelm: Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration (Das Problem der Beatus-Handschriften). I/II. Münster/W 1931

Nicolas, Fernand: Le vieux St.-Vincent de Mâcon. Mâcon 1971

Nørlund, Poul/Lind, Egmont: Danmarks romanske Kalkmalerier. København 1944

Oertel, Robert: Italienische Malerei des Mittelalters bis zum Trecento. (Notizen und Nachrichten) ZKG VII, 1938, S 263 - 267

- Die Frühzeit der italienischen Malerei. Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1966[2]

Offner, Richard: A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting (The Fourteenth Century). New York 1931 ff (Section III), 1962 ff (Section IV)

Omont, Henri: Fac-Similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI[e] au XI[e] siècle. (Mss. Suppl. gr. 1286; 139 et 510; Coislin 79; Suppl. gr. 247) Paris 1902

Os, Arnold Barel van: Religious Visions. The Development of the Eschatological Elements in Medieval English Religious Literature. Amsterdam 1932

Os, Hendrick Willem van: Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church. Den Haag 1974

Ostrogorsky, Georg: Geschichte des byzantinischen Staates. München 1965 (Sonderausgabe)

Ozzola, Leandro: Pitture inedite a Mantova. BollA 38, 1953,S169 - 171

Paccagnini, Giovanni: Simone Martini. Milano 1955

Paccagnini, Giovanni/Gnudi, Cesare: Mantova. Le Arti I. Il Medioevo. Mantova 1960

Pace, Valentino: Su S. Maria di Ronzano: Problemi e proposte. Commentari 20, 1969, S 259 - 269

- Precisazioni sugli affreschi dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco. Commentari 21, 1970, S 291 - 297

Pächt, Otto/Alexander, Jonathan James Graham: Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library 1. German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools. Oxford 1966 (Reprint 1969)

- Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library 3. British, Irish, and Icelandic Schools. Oxford 1977

Pächt, Otto/Dodwell, Charles Reginald/Wormald, Francis: The St. Albans Psalter (Albani Psalter). London 1960

Paeseler, Wilhelm: Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan. Ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichtsbildes und in der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts. RJb 2, 1938, S 313ff

- Bauwerk und Bildkunst von Sant'Angelo in Formis: Revision der Datierungsfragen. Acta du XXII^{e} Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969. Budapest 1972

Pallucchini, Rodolfo: La pittura veneziana del Trecento. (Storia della pittura veneziana II) Venezia - Roma 1964

Palol, Pedro de/Hirmer, Max: Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik. München 1965

Panazza, Gaetano: La pittura dal secolo XI all'inizio del secolo XIV. Storia di Brescia I a cura di Giovanni Treccani degli Alfieri, Brescia 1963, S 794 - 812

Pane, Roberto (Hrsg.): Il Centro Antico di Napoli. I - III. (Autoren: Roberto Pane, Lucio Cinalli, Guido d'Angelo, Roberto di Stefano, Carlo Forte, Stella Casiello, Giuseppe Fiengo, Lucio Santoro) Napoli 1971

Panić, Draga/Babić, Gordana: Bogorodica Ljeviška. (serb. mit engl. Resumee S 105ff) Beograd 1975

Panofsky, Erwin: Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. München 1924

Paor, Máire and Liam de: Early Christian Ireland. London 1958 (Deutsche Ausgabe: Alt-Irland. Frühchristliches Irland. Köln 1960)

Papadopoulos, Karoline: Die Wandmalereien des 11. Jh. in der Kirche "Panagia ton Chalkeon" in Thessaloniki. Graz - Köln 1966

Papadopoulos, Karoline Kreidl-: Besprechung von Beat Brenk, Tradition. JbÖByzGes XVI, 1967, S 343 - 348

Patch, Howard Rollin: The Other World according to the Description in Medieval Literature. Cambridge/Mass. 1950

Pelekanides, Stylianos M.: Kastoria I. Byzantinai toichographiai. Pinakes. (neugriech.) Thessaloniki 1953

- I più antichi affreschi di Kastoria. CorsiRav XI, 1964, S 351 - 366

Peri, Vittorio: La tavola vaticana del Giudizio Universale. Nota sulla data e sul tema apolittico. RendPontAc 39, 1966/67, S 161 - 186

Perkins, Mason F.: Pitture senesi negli Stati Uniti. Rassegna d'Arte Senese 1, 1905, S 74 - 78

- Pitture senesi poco conosciute X. La Diana. Rassegna d'Arte e Vita Senese VII, 1932, S 236 - 246

Perry, Mary Phillips: On the Psychostasis in Christian Art. BurlMag XXII, 1912/13, S 94 - 105, 208 - 218

Peschlow-Kondermann, Annegret: Rekonstruktion des Westlettners und der Ostchoranlage des 13. Jahrhunderts im Mainzer Dom. (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 8) Wiesbaden 1972

Pesenti, Franco Renzo: Cattedrale di San Lorenzo. (Guidi di Genova 11) Genova 1976

Pesenti, Pietro: La basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo. Bergamo 1938, 1953[2]

Petas, František: Das Jüngste Gericht. Mittelalterliches Mosaik vom Prager Veitsdom. (Photographie Alexander Paul) Prag 1958

Petković, Vladimir R.: La peinture serbe du moyen âge. I / II. Beograd 1930 / 1934

Petković, Vladimir R./Bošković, Đurđe: Manastir Dečani. I / II. (serb.) Beograd 1941

Pettazoni, Raffaele: The Pagan Origins of the Three-Headed Representations of the Christian Trinity. JournWarb 9, 1946

Pfeiffenberger, Selma: The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua. (Diss. Bryn Mawr College 1966) Ann Arbor 1974

Pillion, Louise: Les portails latéraux de la Cathédrale de Rouen. Etude historique et iconographique sur une ensemble de bas-reliefs de la fin du XIII[e] siècle. Paris 1907

- Le jugement dernier de la Cathédrale de Reims et ses prétendues figures de vertus. CA, LXXVIII[e] session Reims 1911, II, Paris - Caen 1912, S 247 - 258

Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts. München 1925

- Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. (Vom Wesen und Werden deutscher Formen I) Frankfurt/M 1952[5]

Pinder, Wilhelm/Hege, Walter: Der Bamberger Dom und seine Bildwerke. Berlin 1927

Pizzini, Meinrad: Lienz. Pfarrkirche St. Andrä. (Schnell Kunstführer 444) München - Zürich 1973

Plotzek, Joachim M.: Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung innerhalb der Echternacher Buchmalerei. (Diss. Köln 1969) Köln 1970

- Zur rheinischen Buchmalerei im 12. Jahrhundert. Rhein-Maas II, S 305 - 332

Plugin, Vladimir Aleksandrovič: Freski Dmitrievskogo sobora - Frescoes of the St. Demetrius Cathedral. Leningrad 1974

Poeschke, Joachim: Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano. Ihre Bedeutung für die Bildung der Figur im "stile nuovo" der Dante Zeit. (Beiträge zur Kunstgeschichte 9) Berlin - New York 1973

Pokrovskij, Nikolai Vasilevič: Strasnij Sud v pamjatnikah bizantijskago i russkago iskusstva. (russ.) Trudy VI Archeologiceskago S'ezda v Odesse 1884, t III, Odessa 1887, S 285 - 381

- Stenn'ija rospisi v drevnich chramach grečeskich i russkich. Trudy VII Archeologiceskago S'ezda v Jaroslavlje 1887, t 1, Moskva 1890, S 135 - 305

- Evangelie v pamjatnikah ikonographij areimuscestvenno bizantijskie i russkie.(russ .) Trudy VIII Archeologiceskago S'ezda v Moskva, t 1, St. Petersburg 1892

- Očerki pamjatnikov christianskogo iskusstva i ikonografia. (russ.) St. Petersburg 1910

Polaczek, Ernst: Zum Problem des Straßburger Gerichtspfeilers. Oberrheinische Kunst III, 1928, S 148 - 151

Pompeis, Gennaro Maria de: Memorie storiche intorno al Monastero ed alle pitture della vecchia chiesa di Donnaregina. Napoli 1866

Pope-Hennessy, John: Italian Gothic Sculpture. London 1955

Porcher, Jean: Book Painting. Hubert, Jean - Porcher, J. - Volbach, Wolfgang, Fritz, Carolingian Art (the Arts of Mankind) London 1970, S 71 - 202

Porter, Arthur Kingsley: Lombard Architecture. I - III, IV = Atlas New Haven - London 1915 - 1917

- Romanesq.Sculpture of the Pilgrimage Roads. (10 Vol) I Text, II Burgundy, IV Aquitaine, VI Castile, Asturias, Galicia, VII Western France, X Ile-de-France. Boston 1923

- Romanische Plastik in Spanien. I / II. Firenze - München 1928

- The Crosses and Culture of Ireland. New Haven 1931

Post, Chandler Rathfon: A History of Spanish Painting. (12 Vol) Cambridge/Mass. 1930 ff

Powstenko, Olexa/ The Cathedral of St. Sophia in Kiev. (engl. - russ.) (The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S., III - IV) New York 1954

Procaccia, Ugo: Il Giudizio Finale. Paolo dal Pegoetto, Omaggio a Giotto. Celebrazione nel VII centenario della nascita di Giotto Firenze Orsanmichele 1967. Catalogo della mostra, Firenze 1967

Prosdocimi, Alessandro: Restauri alla parete di facciata della cappella degli Scrovegni. Bolletino del Museo Civico di Padova 37, 1957, S 7 - 20

- Il commune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Bolletino del Museo Civico di Padova 39, 1960 S 3 - 225

Prê, Madeleine: Découvertes récentes de peintures murales des XIII^{e} et XIV^{e} siècles dans le Maine. GBA XLII (6^{e} per., 95 annee), 1953, S 90 - 96

Prehn, Eric T.: Due problemi d'attribuzione. Rivista d'Arte 36 (Serie 3 XI), 1961/62, S 11 - 25

- Le opere di Giovanni, Stefano e Niccolò, pittori dell'undicesimo secolo. Antichità Viva VIII-5, 1969, S 19 - 25

Previtali, Giovanni: Giotto e la sua bottega. Milano 1967

Puglia. (Bildband.) Milano 1967

Quintavalle, Armando Ottavio: Antelami sculptor. Milano 1947

Quintavalle, Arturo Carlo: Un "Giudizio" tardoduecentesco a Fidenza. Arte Antica e Moderna 8, 1965, S 39 - 43

- Vie dei pelligrini nell'Emilia medievale. Milano 1977

Radocsay, Dénes: Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn. Budapest 1977

Radojčić, Svetozar: Mileševske freske strasnog suda. (serb. - franz. Resumee) Glas CCXXXIV, Odeljenja Društvenih Nauka Knjiga 7, Beograd 1959, S 69 - 79

- Mileševa. (serb. - engl. Resumee S 67ff) Beograd 1963

- Geschichte der serbischen Kunst. Von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Berlin 1969

Raff, Thomas: Die Ikonographie der Windpersonifikationen in der mittelalterlichen Kunst. München 1978 (Diss.maschin.)

Ragghianti, Carlo Lud: Rassegna critica delle riviste: The Art Quarterly, Art in America, L'Arte, Le Arti, Rivista d'Arte, Pantheon. La Critica d'Arte V, 1940, S XXII

- Pittura del dugento a Firenze. (Sele arte monografie 1) Firenze 1957^{2}

Raqusa, Isa/Green, Rosalie B.: Meditations on the Life of Christ. An Illuminated Manuscript of the Fourteenth Century. Paris, Bibl. Nationale Ms. Ital. 115, Princeton 1961

Rehn, Johann Rudolf: I monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino. Bellinzona 1894

Rasetti, Gerardo: Il Giudizio Universale in arte e la pittura medioevale Abruzzese. Pescara 1935

Rasmo, Nicolò: La cappella di S. Caterina ai Dominicani di Bolzano. Cultura Atesina - Kultur des Etschlandes 5, 1951, S 152 - 160

- Affreschi medioevali Atesini. Milano s.a.

Réau, Louis: Les fresques de la Cathédrale Saint-Dmitrij a Vladimir. L'art byzantin chez les slaves II. L'ancienne Russie, les slaves catholiques. Paris 1932, S 68 - 76

- L'ambon en émail de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg. MontPiot 39, 1943

- L'iconographie du retable typologique de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg. L'art mosan. Journées d'études, Paris, Février 1952. (Bibliothèque Générale de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes VI) Paris 1953, S 171 - 186

Reclams Kunstführer Italien II. Egg, Erich - Hubala, Erich - Tigler, Peter - Timofiewitsch, Wladimir - Wundram, Manfred. Oberitalien Ost. Stuttgart 1965

Reclams Kunstführer Italien IV. Kauffmann, Georg. Emilia-Romagna, Marken, Umbrien. Baudenkmäler und Museen. Stuttgart 1971

Reclams Kunstführer Italien VI. Thoenes, Christof - Lorenz, Thuri. Neapel und Umgebung. Stuttgart 1971

Redig de Campos, Deoclecio: Sopra una tavola sconosciuta del secolo undecimo rappresentante il Giudizio Universale. RendPontAc XI, 1935, S 139 - 156

- Eine unbekannte Darstellung des Jüngsten Gerichts aus dem elften Jahrhundert. (= Gekürzte Fassung von idem, Giudizio Universale) ZKG V, 1936, S 124 - 133

- Considérations sur la genese de la renaissance dans la peinture italienne. Actes du XVII^{e} Congrès Internationale d'Histoire de l'Art Amsterdam 1952. Den Haag 1955, S 275 - 290

Redig de Campos, Deoclecio/Calvesi, Maurizio: Der Vatikan und seine Kunstschätze. Die Peterskirche, die Vatikanischen Museen und Galerien, der Kirchenschatz von St. Peter, die Grotten und die Nekropole, die Paläste. Genève 1962

Reeves, Marjorie: Joachimist Influences on the Idea of a Last World Emperor. Traditio XVII, 1961, S 323 - 370

- The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study in Joachimism. Oxford 1969

Reinhardt, Hans: Das Münster zu Basel. (Deutsche Bauten 13) Burg bei Magdeburg 1928

- Das Basler Münster. Basel 1939

- Payerne. CA, CX[e] session Suisse Romande 1952, Paris - Orleans 1953, S 375 - 391

- La Cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux. Paris 1963

- La Cathédrale de Strasbourg. Grenoble, 1972.

- Die Abteikirche von Payerne. (Schweizerische Kunstführer) Basel 1974

Reinle, Adolf: Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils. Kunstgeschichte der Schweiz I. (Zweite Auflage unter Benützung der ersten Auflage (1936) von Joseph Gantner) Frauenfeld 1968

Reitzenstein, Alexander Freiherr von: Deutsche Plastik der Früh- und Hochgotik. Königstein/Taunus 1962

Renan, Ary: Torcello II. GBA 37, 1888, S 407 - 417

Restle, Marcell: Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. I - III. Recklinghausen 1967

Rey, Raymond: L'art gothique du midi de la France. Paris 1934.

Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800 - 1400. Ausstellung der Kunsthalle Köln 1972. I Katalog Köln 1972. II Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs. Köln 1973

Ricci, Corrado: La pittura romanica nell'Emilia e gli affreschi nelle arche di S. Giacomo in Bologna. Atti e memorie di R. deputazione di storia patria per la Romagna, Serie III, 4, 1886, S 33 - 66

Ricci, Ettore: La chiesa di San Prospero e i pittori del Duecento in Perugia. Perugia 1929

Ricci, Seymour de: Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada II. New York 1937

Richert, Gertrud: Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand- und Tafelmalereien. Berlin 1925

- Les fresques de Tahull. GBA LXXII-2 (6[e] per, t IV), 1930, S 65 - 79

Riesenhuber, Martin: Die kirchlichen Denkmäler des Bistums St. Pölten. St. Pölten 1923

Rinaldis, Aldo de: Simone Martini. Roma 1936

Rintelen, Friedrich: Giotto und die Giotto Apokryphen. Basel 1923[2]

Roblot-Delondre, Louise: Saint-Loup-de-Naud. MontPiot XXI, 1913, S 111 - 144

Rochias, Abbé Gilbert: Les chapiteaux de Saint-Nectaire. BullMon 73, 1909, S 213 - 242

Rodriquez, Fernando: Le arche di S. Giacomo nel ricordo di una relazione inedita di Alfonso Rubbiani. Strenna storica Bolognese XI, 1961, S 465 - 471

Röhrig, Floridus: Der Verduner Altar. Wien - München 1955

Rolfs, Wilhelm: Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910

Romanini, Angiola Maria: L'arte romanica. Verona e il suo territorio II. Verona medioevale. Verona 1964, S 585 - 777

Romano, Elena: Saggio di iconografia dei reali angioini di Napoli. Napoli 1920

Roosval, Johnny: Die Kirchen Gotlands. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Schwedens. Leipzig - Stockholm 1911

Roscher, Wilhelm Heinrich: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig 1884 ff

Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes. München 1967

Rossi, Mario: Gli affreschi. Il battistero di Riva San Vitale. Note sui restauri. Bellinzona 1955, S 31 - 33

Rothe, Edith/Zimmermann, Gerd: Der Bamberger Psalter. Msc. Bibl. 48 der Staatsbibliothek Bamberg. Teil-Faksimile. Wiesbaden 1973

Rott, Hans: Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. (Studien über christliche Denkmäler, NF 5/6) Leipzig 1908

Rouquette, Jean Maurice: Provence romane. La provence rhodannienne. (La nuit des temps 40) s.l. (Zodiaque) 1974

Roussel, Jules: La sculpture française. Epoque romane. (Editions Albert Morancé) Paris s. a.

- La sculpture française. Epoque gothique I - III. (Editions Albert Morancé) Paris s.a.

Rowland, Benjamin (Jr.): A Fresco Cycle from Spoleto. AAm XIX, 1951, S 224 - 230

Ruegg, August: Die Jenseitsvorstellungen vor Dante und die übrigen literarischen Voraussetzungen der Divina Comedia. Ein quellenkritischer Kommentar. I / II. Einsiedeln - Köln 1945

Runciman, Steven: The Byzantine Theocracy. Cambridge - London - New York - Melbourne 1977

Rupprecht, Bernhard: Romanische Skulptur in Frankreich. (Photographien Max und Albert Hirmer) München 1975

Ruskin, John: Giotto and his Works in Padua. London 1905

Sachs, Curt: Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Berlin 1913

Salazaro, Demetrio: Brevi considerazioni sugli affreschi del Monastero di Donna Regina del XIII secolo. Napoli 1877

- Pietro Cavallini pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo. Atti della reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, IX, 1883

Salet, Francis: Dax. Cathédrale. CA, CII[e] session Bordeaux et Bayonne 1939, Paris 1941, S 380 - 390

- Notre Dame de Corbeil. BullMon 100, 1941, S 81 - 118

- La Madeleine de Vézelay. Etude iconographique par Jean Adhémar. Melun 1948

Salles, George A./Lion-Goldschmidt, Daisy: Adolphe Stoclet Collection I: Selection of the Works belonging to Madame Feron-Stoclet. Brüssel 1956

Salmi, Mario: I mosaici del 'Bel San Giovanni' e la pittura del secolo XIII a Firenze. Dedalo XI, 1930/31, S 543 - 570

- La scuola di Rimini. I - III. Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia d'Arte III, 1931/32, S 226 - 267 (I)/IV, 1932/33, S 145 - 201 (II)/V, 1935/36, S 98 - 127 (III)

- La miniatura fiorentina gotica. Roma 1954

- L'abbazia di Pomposa. Milano 1966[2]

Saltet, Louis: Perse et Conques. Rapport entre deux portails voisins du douzième siècle. Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France 46, 1917-21, Toulouse 1924, S 72 - 92

Salvini, Roberto: All the Paintings of Giotto. I / II. London 1963

Sandberg Vavalà, Evelyn: La pittura veronese del Trecento e del primo quattrocento. Verona 1926.

Sanoner, Georges: Analyse du portail de l'église St.-Gilles à Argenton-Château (Deux-Sèvres). Revue de l'art chretienne XLVI, 1903, S 397 - 405

Sauer, Franz/Stumvoll, Joseph: Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift. Vollständige Faksimileausgabe der Sammelhandschrift 6/19 des Geschichtsvereins für Kärnten im Kärtner Landesarchiv, Klagenfurt. (Codices selecti phototypice impressi X) Graz 1962

Sauer, Joseph: Die Monumentalmalerei der Reichenau. Die Kultur der Abtei Reichenau 2, München 1925

Sauerländer, Willibald: Beiträge zur Geschichte der "frühgotischen" Skulptur. ZKG 19, 1956, S 1 - 34

- Die kunstgeschichtliche Stellung der West-Portale von Notre-Dame in Paris. Ein Beitrag zur Genesis des hochgotischen Stiles in der französischen Skulptur. MarbJb 17, 1959, S 1 - 56

- Die Skulptur des Mittelalters. (Skulptur des MA) (Ullstein Kunstgeschichte XI) Frankfurt/M - Berlin 1963
- Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun. ZKG 29, 1965
- Von Sens bis Straßburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhausskulpturen. Berlin 1966
- Gotische Skulptur in Frankreich 1140 - 1270. (Photographien Max Hirmer) München 1970

Sauerlandt, Max: Über die Bildwerke des Giovanni Pisano. Düsseldorf - Leipzig 1904

Saunders, O. Elfrida: Englische Buchmalerei. I / II. Firenze - München 1928

Saxl, Fritz: English Sculptures of the Twelfth Century. (Edited by Hanns Swarzenski) London 1954

Schade, Herbert: Draußen vor der Tür... Dämonen- und Monstrendarstellungen an romanischen Portalen. Stimmen der Zeit 169, 1961/62 (März), S 401 - 417
- Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters. (Welt des Glaubens in der KunstII) Regensburg 1962

Schade, Oskar: Visio Tnugdali. (Natalicia Principis generosissimi Guilielmii die XXII Martii anno MDCCCLXIX pie celebranda indicunt Academiae Albertinae prorector et senatus) Königsberg 1869

Schapiro, Meyer: The Romanesque Sculpture of Moissac I (2). ArtBull 13, 1931 S 464 - 531
- From Mozarabic to Romanesque in Silos. ArtBull XXI, 1939, S 313 - 374

Scheja, Georg: St. Michael Burgfelden. (Große Baudenkmäler 177) München - Berlin 1963

Scheel, Hans Ludwig: Der Codex Altonensis und die handschriftliche Überlieferung der Göttlichen Komödie. Dante Alighieri, Divina Commedia: Kommentar zum Codex Altonensis. Herausgegeben von der Schulbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg durch Hans Haupt. Berlin 1965, S 41 - 63

Schiller, Gertrud: Die Offenbarung des Johannes. Farbige Bilder aus der Bamberger Apokalypse um 1020. Hamburg 1955
- Ikonographie der christlichen Kunst. I - IV. Gütersloh 1956 ff

Schlag, Gottfried: Die Skulpturen des Querhauses der Kathedrale von Chartres. WRJb XII/XIII, 1943, S 115 - 164

Schlegel, Ursula: Zum Bildprogramm in der Arenakapelle. ZKG 20, 1957, S 125 - 147 (Neudruck einer engl. Übersetzng in: James H. Stubblebine (Ed.), Giotto: The Arena Chapel Frescoes. Illustrations.

Introductory Essay. Background and sources. Criticism. New York 1969, S 182 - 202)

Schmarsow, August: Das Fassadenproblem am Dom von Orvieto. RepKW 47, 1926, S 119 - 144

- Italienische Kunst im Zeitalter Dantes. I / II. Augsburg 1928
- Ramo di Paganello - Il primo progetto per la facciata del Duomo di Orvieto e i relievi dei quattro piloni. Siena 1928

Schmid, Josef: Untersuchungen zur Geschichte des griechischen Apokalypse-Textes I. Der Apokalypsentext des Arethas von Kaisareia und einiger anderer jüngerer Gruppen. Athen 1936

- Studien zur Geschichte des griechischen Apokalypse-Textes. Teil 1, 2 Bde., München 1956/Teil 2, Die alten Stämme, München 1955

Schmidt, Gerhard: Die Malerschule von St. Florian. Beiträge der süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert. (Forschungen zur Geschichte Oberösterreichs 7) Graz - Köln 1962

- Die Wandmalereien in der Schloßkapelle zu Steyregg. Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1964, S 37 - 54

Schmidt, Richard/Schmidt-Glassner, Helga: Kloster Alpirsbach. Königstein/Taunus s.a.

Schmitt, Otto: Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters. I / II. Frankfurt/M 1924

- Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters. I / II. Frankfurt/M 1926
- Der Kopf mit der Binde. Oberrheinische Kunst V, 1932, S 3 - 16
- Das Mainzer Dommuseum und die deutsche Bilderhauerkunst des 13. Jahrhunderts. Aus Dom und Diözese Mainz. Festgabe Prof. Georg Lenhart, Domkapitular, zur Vollendung des 70. Lebensjahres gewidmet. Mainz 1939, S 67 - 100
- Zum Großen Mainzer Weltgericht. Jahrbuch für das Bistum Mainz 3, 1948, S 310 - 320
- Das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch-Gmund. Stuttgart 1951

Schnitzler, Hermann: Die Goldschmiedekunst der Aachener Schreinswerkstatt. Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes in der romanischen Zeit. Düren 1934

Schrade, Hubert: Das Weltgericht in der deutschen und niederländischen Kunst des Spätmittelalters. Heidelberg 1926 (Habil. maschin.)

- Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit. Köln 1958
- Die romanische Malerei. Ihre Maiestas. Köln 1963

Schreyer, Lothar/Rosci, Marco: Gli angeli. Brescia - Freiburg 1955

Schubotz, Eduard: Die Marienkirche in Gelnhausen. (Große Baudenkmäler 168) München - Berlin 1964[2]

Schulz, Bruno: Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello. Berlin - Leipzig 1927

Schulz, Heinrich Wilhelm: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Italien. I - IV. Dresden (posthum) 1860

Schweinfurth, Philipp: Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Den Haag 1930

Sciarra, Benita: Guida per Brindisi e Provincia. Vicenza 1974

Segre Montel, Constanza: Gli affreschi della cappella di S. Eldrado alla Novalesa. BollA 49, 1964, S 21 - 40

- La pittura romanica nell'Italia settentronale. (I maestri del colore 204) Milano 1966

Seidel, Max: Giovanni Pisano e il pulpito di Pistoia. (Forma e colore 15) Firenze 1965

Selvatico, Pietro Estense: Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti. Padova 1836

Serbat, Louis-Emile: Saint-Emilion. CA,LXXIX[e] session a Angoulême 1912 I, Paris - Caen 1913, S 164 - 204

Serra Raspi, Joselita: I Pisano e il Giotto. (Capolavori della scultura 6) Milano 1968

Servolini, Luigi: La pittura gotica romagnola. Forli 1944

Settembrini, Luigi: Le pitture di Donnaregina. Napoli 1865

(Rt. Reverend the Bishop of Gibraltar)/ Seymer, Vivian/Buckler, Mr. and Mrs. W. H.: The Church of Asinou. Archeologia LXXXIII, 1933, S 327 ff

Seymour, St. John Drelincourt: Irish Visions of the Other-World. A Contribution to the Study of Mediaeval Visions. London - New York - Toronto 1930

Shivkova, Ljudmila: Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexander. Recklinghausen 1977

Shorr, Dorothy C.: The Role of the Virgin in Giottos Last Judgement. ArtBull 38, 1956, S 207 - 214 (Reprint in: James H. Stubblebine (Ed.), Giotto: The Arena Chapel Frescoes. Illustrations. Introductory Essay. Background and Sources. Criticism. New York 1969, S 169 - 182)

Silverstein, Theodore: Visio Sancti Pauli. The History of the Apocalypse in Latin together with Nine Texts. (Studies and Documents IV) London 1935

- The Vision of S. Paul. Archives d'Histoire Doctrinale et Litéraire du Moyen Age 34, 1959, S 199 - 248

- The Date of "Apocalypse of Paul". Medieval Studies 24, 1962, S 335 - 348

Simeoni, Luigi: Verona. Verona 1910

Simson, Otto von: The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. New York 1964 (Paperback edition of the second, revised version)

- Das Mittelalter II. Das Hohe Mittelalter. (Propyläen Kunstgeschichte 6) Berlin 1972

Sindona, Enio: Pietro Cavallini. Milano 1958

- Il "Giudizio Universale" di Pietro Cavallini. Necessità di un restauro e latri problemi. L'Arte N.E. II 6, 1969, S 56 - 118

- Cimabue e il momento figurativo pregiottesco. (Classici dell' arte Rizzoli, 81) Milano 1975

Sinibaldi, Giulia/Brunetti, Giulia: Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937. Firenze 1943

Sirén, Osvald: Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei. (Kunstwissenschaftliche Studien I) Leipzig 1908

- Trecento Pictures in American Collections. BurlMag XV, 1909, S 66

- Giotto and Some of his Followers. I / II. Cambridge - London 1917

- Toskanische Malerei im XIII.Jahrhundert. Berlin 1922

Skrobucha, Heinz: Zur Ikonographie des "Jüngsten Gerichts". Kirche im Osten (Studien zur osteuropäischen Kirchengeschichte und Kirchenkunde) 5, Stuttgart 1962, S 51 - 74

Šmerling, Rene: Kupol'nyj chram v Ikvi. (russ. - franz. Resumee) Ars Georgica 7, 1971, S 163 - 191

S. N.: Una tavola di Giovanni e Niccolò, pittori del secolo XI. La Critica d'Arte I, 1935/36, S 270 - 271

S. N.: La Cattedrale di Ferrara 1135 - 1935. Ferrara 1937

Soboleva, M. N.: Stenopis' Spaso-preobraženskogo sobora Mirozskogo monastyrja v Pskove. Chudožestvennaja kultura Pskova (Drevnerusskoe Iskusstvo 4) Moskva 1968, S 7 - 50

Söderberg, Bengt G.: Svenska Kyrkomålningar från Medeltiden. Stockholm 1951

Solms, Elisabeth de: Sainte-Foy de Conques. (Les points cardinaux 12) s.l. (Zodiaque) 1965

Soper, Alexander Coburn: The Italo-Gallic School of Early Christian Art. ArtBull XX, 1938, S 145 - 192

Soterios, Georgios und Maria: Eikones tes Mones Sina. (Sotiriou, G. u. M., Icones du Mont Sinai) I / II. (neugriech./franz.) Athen 1956 / 1958

Spilling, Herrad: Die Visio Tnugdali. Eigenart und Stellung in der mittelalterlichen Visionsliteratur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts. (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 21) München 1975

Spindler, Max (Hrsgb.): Handbuch der Bayerischen Geschichte I. Das alte Bayern, das Stammesherzogtum bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts. München 1967

Springer, Anton: --Das Jüngste Gericht. Eine ikonographische Studie. RepKW VII, 1884, S 375 - 404

Stadler, Georg: St. Blasius Salzburg. Salzburg 1960

Stange, Alfred: Deutsche romanische Tafelmalerei. MüJb NF VII, 1930, S 125 - 181

- Der Bamberger Dom und seine Bildwerke. Bremen 1935

Stechow, Wolfgang: Cleveland's Golden Anniversary Acquisitions. Art News LXV-5, 1966, S 30 - 44, 62 - 64

Steenbock, Frauke: Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik. Berlin 1965

Ştefănescu, I. D.: La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^{e} siècle. Paris 1928

- La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^{e} siècle. Nouvelles recherches. Etude iconographique. Paris 1929

Stegensek, August: Santa Maria in Vescovio, Kathedrale der Sabina. RQS 16, 1902, S 7 - 24

Steingräber, Erich: Deutsche Plastik der Frühzeit. Königstein/Taunus 1961

Steinhauser, August: Der Kapellenturm und die Kapellenkirche in Rottweil. Rottweil 1948

Steinitz, Wolfgang: Salzburg. Salzburg 1971

Steinmann-Brodtbeck, Susanne: Das Baptisterium von Riva San Vitale. ZSAK III, 1941, S 193 - 240

Steinweg, Klara: Beiträge zu Simone Martini und seiner Werkstatt. MittFlor 7, 1956, S 162 - 168

Stoddard, Whitney S.: The West Portals of Saint-Denis and Chartres. Sculpture in the Ile de France from 1140 to 1190. Theory of Origins. Cambridge/Mass. 1952

- The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its Influence on French Sculpture. Middletown/Conn. 1973

Stoll, Robert Th./Roubier, Jean: Britannia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in England, Schottland und Irland. Wien - München 1966

Stone, Lawrence: Sculpture in Britain. The Middle Ages. (Pelican History of Art) Harmondsworth 1955

Stornajolo, Cosimo: Miniature delle omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. Gr. 1162) e dell'evangeliario greco urbinate (Cod. Vatic. urbin. gr. 2). (Codices e vaticanis selecti phototypice expressi. Vol. I) Roma 1910

Straub, Alexandre/Keller, G.: Herrade de Landsberg. Hortus Deliciarum. Straßburg 1899

Stubblebine, James H.: Guido da Siena. Princeton 1964

Der Stuttgarter Psalter. (Faksimile) Bibl. fol. 23 Württembergische Landesbibliothek. I Faksimile-Lichtdruck, Stuttgart 1965/II Wilhelm Hoffmann, Bernhard Bischoff, Florentine Mütherich, Bonifatius Fischer u.a., Untersuchungen, Stuttgart 1968

Styger, Paul: La decorazione a fresco del XII secolo della chiesa di S. Giovanni "Ante Portam Latinam". Studi Romani. Rivista di Archeologia e Storia II, 1914, S 261 - 328

- Die neuere Erforschung der altchristlichen Basiliken Roms und deren Wiederherstellung. RQS XXIX, 1915, S 3 - 28

Stylianou, Andreas und Judith: The Painted Churches of Cyprus. Stourbridge 1964

- Panagia Phorbiotissa Asinou. (neugriech./engl.) Nicosia 1973

Suida, Wilhelm: Einige florentinische Maler aus der Zeit des Übergangs vom Duecento ins Trecento. JbPKS XXVI, 1905, S 89 - 110

Supino, Igino Benvenuto: Il Camposanto di Pisa. Firenze 1896

- Arte pisana. Firenze 1904

- Giotto. I / III. Firenze 1920

Supper, Walter: Die Portalplastiken der Esslinger Frauenkirche. Esslingen 1950

Swarzenski, Georg: Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. (Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters II) Leipzig 1908 / 1913

- Nicolo Pisano. (Meister der Plastik) Frankfurt/M 1926

- Venezianische Glasminiaturen des Mittelalters. Städel-Jahrbuch V, 1926, S 13 - 16

- Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen. Städel-Jahrbuch VII/VIII, 1932, S 241 - 397

Swarzenski, Hanns: Vorgotische Miniaturen. Die ersten Jahrhunderte deutscher Malerei. Königstein/Taunus 1931[2]

- Die deutsche Buchmalerei des XIII. Jahrhunderts. Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau. Berlin 1936

- Unknown Bible Pictures by W. de Brailes and Some Notes on Early English Bible Illustration. The Journal of the Walters Art Gallery I, 1938, S 54 - 69
- Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe. London 1954

Świechowsky, Zygmunt: Sculpture romane d'Auvergne. (Le bibliophile en Auvergne XVI) Clermont-Ferrand 1973

Tafrali, Oreste: Les fresques de l'église Saint-Nicolas de Courtéa-de-Arges. MontPiot XXIII, 1919, S 113 - 127
- Monuments byzantins de Curtéa de Arges. I / II. Paris 1931

Talbot Rice, David: English Art 871 - 1100. (The Oxford History of English Art II) London 1952
- Art of the Byzantine Era. New York 1963
- Byzantinische Kunst. München 1964
- Byzantinische Malerei. Die letzte Phase. Frankfurt/M 1968
- The Church of Hagia Sophia at Trebizond. Edinburgh 1968
- Kunst aus Byzanz. (Photographien Max Hirmer) München 1959

Tamburini, Luciano: Aspetti del romanico in Piemonte. Le pitture murali monastiche. Monasteri in alta Italia dopo le invasioni saracene e magiare (Sec. X-XII). (Relazioni e communicazioni presentate al XXXII Congresso Storico Subalpino. Pinerolo 1964) Torino 1966

Tarpel, Guillaume: Reims - Cathédrale Nationale. Paris 1939

Tassi, Roberto: Il Duomo di Fidenza. Parma 1973

Tatić-Djurić, Mirjana: Das Bild der Engel. Recklinghausen 1962

Taylor, Francis Henry: Rainaldictus, Fresco Painter of Spoleto. Bulletin of the Worcester Art Museum XXII No 3, 1931, S 76 - 99
- Recent Additions to the Medieval Collection. Bulletin of the Worcester Art Museum XXIV, 1934, S 79 - 114

Taylor, Michael Downsham: The Iconography of the Façade Decoration of the Cathedral of Orvieto. (Diss. Princeton 1969) Ann Arbor 1970

TCI Guida d'Italia. Basilicata e Calabria. Milano 1965

TCI Guida d'Italia. Emilia-Romagna. Milano 1971[5]

TCI Guida d'Italia. Lazio (non compresa Roma e dintorni). Milano 1964[3]

TCI Guida d'Italia. Napoli e dintorni. Milano 1976

TCI Guida d'Italia. Toscana (non compresa Firenze). Milano 1974[4]

Temple, Elzbieta: Anglo-Saxon Manuscripts 900 - 1066. (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 2) London 1976

Terret, Victor: La sculpture Bourguignonne aux XII[e] et XIII[e] siècles. Ses origines et ses sources d'inspiration. Autun. I / II. Autun 1925

Testi, Laudadeo: La storia della pittura veneziana I. Le origini. Bergamo 1909

- Le babtistère de Parme. Son histoire, son architecture, ses sculptures, ses peintures. Firenze 1916

Thierry, Antonio: Per una nuova lettura degli affreschi medievali campani. Commentari 20, 1969 S 3 - 19

Thierry, Nicole: Interet des peintures monastiques de Cappadoce pour l'histoire de l'art medieval. Archeologia. Trésors des ages 14, 1967, S 20 - 27

- Les églises rupestres. Arts de Cappadoce, hrsg. v. Luciano Giovanni. Genève - Paris - München 1971

Thierry, Nicole/Tenenbaum, A.: Le cénacle apostolique à Kokar kilise et Ayvalï kilise en Cappadoce: Mission des apôtres, Pentecôte, Jugement dernier. Journal des Savants, 1963, S 228 - 241

Thierry, Nicole et Michel: Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Région du Hasan Daği. Paris 1963

- Ayvalï kilise ou Pigeonnier de Güllü Dere. CahArch 15, 1965, S 97 - 154

- Peintures murales de caractère occidental en Arménie: Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev (Début du X^{e} siècle). Byzantion 38, 1968, S 180 - 242

- Peintures du X^{e} siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineur. CahArch XXIV, 1975, S 73 - 113

Thode, Henry: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885

- Giotto. Bielefeld - Leipzig 1899

Thomas, Michael: Der Erlösungsgedanke im theologischen Programm der Arenakapelle. Erörterungen zum paduanischen "Lignum Vitae" anhand theologischer Quellen. Franziskanische Studien 57, 1975, S 47 - 96

Thompson, Edward Maunde/Warner, George Frederic/Kenyon, Frederic George/Gilson, Julius Parnell: The New Paleographical Society Facsimiles of Ancient Manuscripts, etc. First series. Vol. II. London 1912

Thümmler, Hans: Die Stiftskirche in Freckenhorst. (Große Baudenkmäler 172) München - Berlin 1965

Tikkanen, Johan Jakob: Der malerische Styl Giotto's. Versuch zu einer Charakteristik desselben. Helsingfors 1884.

Timmers, Jan Joseph Marie: De kunst van het Maasland. (Maaslands Monografieen - groot formaat I) Assen 1971

Tischendorf, Constantin von: Apocalpyses Apocryphae. Leipzig 1866

Toesca, Pietro: Storia dell'Arte Italiana I. Il Medioevo. Turin 1927 (Reprint UTET - Unione Tipografico Editrice Torinese 1965)

- Die florentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Firenze - München 1929
- La collezione di Ulrico Hoepli. Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. Milano 1930
- Storia dell'Arte Italiana II. Il Trecento. Turin 1951 (Reprint UTET - Unione Tipografico Editrice Torinese 1971)
- Miniature di una collezione veneziana. Venezia 1958
- Pietro Cavallini. Milano 1959
- Il battistero di Parma. Architetture e sculture di Benedetto Antelami e seguaci. Affreschi dei secoli XIII e XIV. Milano 1960
- La pittura e la miniatura nelle Lombardia. (Neuausgabe) Torino 1966 (Originalausgabe Milano 1912)

Tolmačevskaja, N. I.: Freski drevneij Gruzii. (russ.) Tiflis 1931

- Dekorativnoe nasledie drevnegrzunskoj freski. (russ.) Tiflis 1939

Tolstoj, Ivan Ivanovič/Kondakov, Nikodim Pavlovič: Pamjatniki Vladimira, Novgoroda i Pskova. (Russkija drevnosti v pamjatnikach iskusstva 6) St. Petersburg 1899

Tompos, Erzsébet C./Gink, Károly: Georgien. Hanau/M 1975

Torriti, Piero: Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento. La pittura a Genova e in Liguria I. Dagli inizi al Cinquecento. Genova 1970, S 27 - 47

Toulmin, Rachel Meoli: L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla cappella degli Scrovegni. Giotto e il suo tempo, S 177 - 189

Toynbee, Margaret R.: Louis of Toulouse and the Process of Canonisation in the Fourteenth Century. Manchester 1929

Trautmann, Reinhold: Die altrussische Nestorchronik (Povest' Vremennych let). (Slavisch-blatische Quellen und Forschungen 6) Leipzig 1931

- Altrussisches Lesebuch 11. - 14. Jahrhundert. Wiesbaden 1968[2]

The Treasures of Mount Athos - Illuminated Manuscripts. Vol. 2: The Monasteries of Iveron, St. Panteleimon, Esphigmenou, and Chilandari. Hrsg.: S. M. Pelekanidis, P.C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas. Athen 1975

Trecca, Giuseppe: La facciata della basilica di S. Zeno. Verona 1938.

Trésors d'art de la vallée de la Meuse. Musée des Arts Décoratifs, Paris 1951/52. Paris 1951

Trierer Apokalypse. Vollständige Faksimile Ausgabe im Originalformat des Codex 31 der Stadtbibliothek Trier. I Faksimile-Band, Graz 1974/ II Richard Laufner, Peter K. Klein: Kommentarband, Graz 1975

Tristram, Ernest William: English Medieval Wall Painting. The Twelfth Century. Oxford 1944.

- English Medieval Wall Painting. The Thirteenth Century. I / II. Oxford 1950

- English Wall Painting of the Fourteenth Century. Edited by Eileen Tristram. London 1955

Tschižewskij, Dmitrij: Geschichte der altrussischen Literatur im 11., 12. und 13. Jahrhundert. Frankfurt/M 1948

- Paradies und Hölle. Russische Buchmalerei. Recklinghausen 1957

- Die Nestor Chronik. (Slavistische Studienbücher 6) Wiesbaden 1969

Tselos, Dimitri: English Manuscript Illustration and the Utrecht Psalter. ArtBull XLI, 1959, S 137 - 149

- The Sources of the Utrecht Psalter Miniatures. Minneapolis/Minn. 1960[2]

Tsuji, Sahoko: Les portes de Sainte-Sabine. Particularités de l'iconographie de l'ascension. CahArch XIII, 1962, S 13 - 28

Tveitane, Mattias: En norrøn Versjon av Visio Pauli. (With an english summary) Årbok for Universitet i Bergen. Humanistik Serie 1964, No 3, Bergen - Oslo 1965, S 3 - 30

Tympans romans. Sud de la France. (Les points cardinaux 10) s.l. (Zodiaque) 1964

Uhl, Ingeborg: Buchmalerei. Geschichte, Technik und Ikonographie. Ettal 1971

Underwood, Paul A.: The Kariye Djami. 3 Bde. New York 1966

Usener, Karl Hermann: Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedeplastik des Maastales im 12. Jh. MarbJb 7, 1933, S 77 - 134

Usener, Karl Hermann/Meyer, Ruth: Buchmalerei bis 1200. Kunst und Kultur II. S 464 - 524.

Valcanouver, Francesco: Le cause del rapido detoriamento degli affreschi della cappella degli Scrovegni negli ultimi venti anni. Giotto e il suo tempo, S 191 - 196

Valentiner, William R.: Il Giudizio Finale della Cattedrale di Ferrara. Critica d'Arte I, 1954, S 119 - 124

Vallery-Radot, Jean: Bazas. Cathédrale. CA, CII[e] session Bordeaux et Bayonne 1939, Paris 1941, S 274 - 300

Valsecchi, Marco: Cappella degli Scrovegni. Novara 1962

Varese, Ranieri: Trecento ferrarese. Milano 1976

Vasiliev, Asen: Bačkovskata Kostnica. (bulg.) Sofia 1965

Venezia e Bisanzio. Catalogo di Mostra... Venezia 1974

Venturi, Adolfo: Storia dell'Arte Italiana. 25 Vol. Milano 1901 ff (Ergänzt durch: Sisson, Jacqueline D.: Register, 2 Bde, Nendeln/ Liechtenstein 1975)

- Pietro Cavallini a Napoli. L'Arte IX, 1906, S 117 - 124

- Giovanni Pisano. Sein Leben und sein Werk. I / II. Firenze - München 1927

Venturi, Lionello: Pitture Italiane in America. Milano 1931

Verdier, Philippe: Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement Dernier. CahCivMed X^{e} - XII^{e} siècles 16, 1973, S 81 - 121, 199 - 213

Verheyen, Egon: Das Fürstenportal des Bamberger Domes. Zum Problem des "Bamberger Meisters". ZKW XVI, 1962, S 1 - 40

- Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur Deutschen Kunst- und Kulturgeschichte 22) München 1963

Verrier, Jean: Die Kathedrale von Bourges und ihre Fenster. s.l. 1942

Verzone, Paolo: From Theodoric to Charlemagne. A History of the Dark Ages in the West. London 1968

Vicenzoni, Guido: Sant'Andrea. La millenaria chiesa di Sommacampagna. Verona 1940

Vidal, Marguerite/Maury, Jean/Porcher, Jean: Quercy roman. (La nuit des temps 10) s.l. (Zodiaque) 1969

Vigorelli, Giancarlo/Baccheschi, Edi: L'opera completa di Giotto. (Classici dell'Arte Rizzoli 3) Milano 1974^{6}

European Art in the Virginia Museum of Fine Arts. A Catalogue. Richmond/Va. 1966

Vitry, Bernard: Notre-Dame de Reims. (Les Grandes Cathédrales) Paris 1958

Vitry, Paul: La Cathédrale de Reims. Architecture et sculpture. I / II. Paris 1919

- Die gotische Skulptur Frankreichs 1226 - 1270. Firenze - München 1929

Vitry, Paul/Brière, Gaston: Documents de sculpture française du moyen âge. Paris 1906

- L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux. Notice historique et archéologique. Paris 1908

Vitzthum, Georg Graf/Volbach, Wolfgang F.: Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien. Potsdam 1924

Vöge, Wilhelm: Über die Bamberger Domsculpturen. Bildhauer des Mittelalters, Berlin 1958, S 130 - 200 (Reprint nach: RepKW XXII, 1899, S 94 - 104/XXIV, 1901, S 195 - 229, 255 - 289)

- Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts. Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge. Vorwort von Erwin Panofsky. Berlin 1958, S 219 - 222

Vogel, Matthias: Lebensbeschreibung der Heiligen Gottes auf alle Tage des Jahres. Hrsg. und überarbeitet von Alfred Weber. München - Regensburg 1926[100] (Original Mannheim 1764)(Heiligenlegende)

Volbach, Wolfgang Fritz: Venetian-Byzantine Works of Art in Rome. ArtBull XXIX, 1947, S 86 - 94

- Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. (Römisch-Germanisches Zentralmuseum Mainz, Katalog 7) Mainz 1952[2]
- Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. (Photographien Max Hirmer) München 1958
- Sculpture and Applied Art. Hubert, Jean - Porcher, Jean - Volbach, W. F., Carolingian Art (The Arts of Mankind), London 1970, S 207 - 260

Volbach, Wolfgang Fritz/Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: Byzanz und der christliche Osten. (Propyläen-Kunstgeschichte 3) Berlin 1968

Vollmar, Alfred: Das Münster von Ulm. Karlsruhe 1949

Volpe, Carlo: La pittura riminese del Trecento. Milano 1965

- La pittura riminese del Trecento. (Maestri del Colore 278) Milano 1966
- Gli affreschi duecenteschi delle arche sepolcrali. Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte regesto documentario (1267 - 1967) a cura di Federico Scipioni e Carlo Volpe. Bologna 1967, S 83 - 91

Voss, Georg: Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig 1884

Voss, Hella: Studien zur illustrierten Millstätter Genesis. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 4) München 1962

Waetzoldt, Stephan: Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom. Wien - München 1964

Wagner, Albrecht: Visio Tnugdali. Lateinisch und deutsch herausgegeben. Erlangen 1882

- Tundale. Das mittelenglische Gedicht über die Vision des Tundalus auf Grund von vier Handschriften mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben. Halle/S 1893

Waller, J. G.: On Recent Discoveries of Wall-Paintings at Chaldon, Surrey; Wisborough Green, Sussex; and South Leigh, Oxfordshire. The Archeological Journal XXX, 1873, S 35 - 58

Walter, Abbé Joseph: La Cathédrale de Strasbourg. (Petites Monographies des Grandes Edifices de la France) Paris 1933

- Hortus Deliciarum. Strasbourg - Paris 1952

Warner, George Frederick/Wilson, Henry Austin: The Benedictional of Saint Aethelwold, Bishop of Winchester 963 - 984. Reproduced in Facsimile from the Manuscript in the Library of the Duke of Devonshire at Chatsworth. (Roxburghe Club Publication 32) Oxford 1910

Warner, Sir George: Queen Mary's Psalter. Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century Reproduced from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum. London 1912

Weber, Paul: Die Wandgemälde in Burgfelden auf der schwäbischen Alb. Darmstadt 1896

Weese, Artur: Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Straßburg 1914[2]

Weigelt, Curt H.: Besprechung von O. Sirén, Toskanische Malerei im XIII. Jahrhundert. Kunstchronik und Kunstmarkt 57 NF XXXIII, 1921/22, S 832 - 835

- Giotto. Des Meisters Gemälde. Stuttgart - Berlin - Leipzig 1925
- Die sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1930

Weigert, Hans: Romanische Plastik in Europa. (Monumente des Abendlandes) Frankfurt/M 1961

- Gotische Plastik in Europa. (Monumente des Abendlandes) Frankfurt/M 1963[2]

Weisgerber, Alois: Studien zu Nikolaus von Verdun und der rheinischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts. (Kunstgeschichtliche Forschungen des rheinischen Heimatbundes VI) Bonn 1940

Weitzmann, Kurt: Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin 1935

- Illustration in Roll and Codex. A Study of Origin and Method of Text Illustration. (Studies in Manuscript Illumination 2) Princeton 1947
- Greek Mythology in Byzantine Art. (Studies in Manuscript Illumination 4) Princeton 1951
- Ancient Book Illumination. (Martin Classical Lectures 16) Cambridge/Mass. 1959
- Aus den Bibliotheken des Athos. Hamburg 1963
- Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance. (Arbeitsgemeinschaft für Forschungen des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 107) Köln - Opladen 1963

(Übersetzung: The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance. Kurt Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Edited by Herbert L. Kessler. With an Introduction by Hugo Buchthal. Chicago - London 1971, S 176 - 223)

- Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts. Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Berlin 1965, S 299 - 312
- Icon Painting in the Crusader Kingdom. DumbOaksPap 20, 1966, S 49 - 84
- Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century. Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford Sept. 5-10, 1966. London 1967, S 207 - 224 (Reprint mit verbesserten Abbildungen in: Kurt Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Edited by Herbert L. Kessler. With an Introduction by Hugo Buchthal. Chicago - London 1971, S 271 - 313)
- Book Illustration of the FourthCentury: Tradition and Innovation. Kurt Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Edited by Herbert L. Kessler. With an Introduction by Hugo Buchthal. Chicago - London 1971, S 96 - 125
- The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons I. From the Sixth to the Tenth Century. Princeton 1976

Wendelborn, G.: Gott und Geschichte. Joachim von Fiore und die Hoffnung der Christenheit. Wien - Köln 1974

Wessel, Klaus: Eine Gruppe oberitalienischer Elfenbeinarbeiten. JDI 63/64, 1948/49. Berlin 1950, S 111 - 160

- Die Kultur von Byzanz. (Handbuch der Kulturgeschichte. Zweite Abteilung. Kultur der Völker) Frankfurt/M 1970

Westlake, N. H. J.: An Elementary History of Design in Mural Painting Principally during the Christian Era. With an Introduction on the Art of the Pre-Christian Period. II From the 2nd until the 12th Century. London - Oxford 1905

Wettstein, Janine: Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie. Genève 1960

- Les fresques de Sant'Angelo in Formis et la question byzantine en Campanie. CorsiRav 1967, Ravenna 1967, S 393 - 427
- La fresque romane. Italie - France - Espagne. Etudes comparatives. (Bibliothèque de la Société Française Archéologique 2) Genève 1971

Wettstein, Janine/Bidault, Paul: Les ivoires. Evolution décorative du 1er siècle a nos jours. Paris 1972

White, John: Cavallini and the Lost Frescoes in San Paolo. JourWarb XIX, 1956, S 84ff

- The Reliefs on the Façade of the Duomo at Orvieto. JourWarb XXII, 1959, S 254 - 302
- Art and Architecture in Italy 1250 to 1400. (Pelican History of Art) Harmondsworth 1966

Wikenhauser, Alfred/Schmid, Josef: Einleitung in das Neue Testament. Freiburg - Basel - Wien 1973[6]

Wilkins, Ernest Hatch: Dante and the Mosaics of his 'Bel San Giovanni'. Speculum II, 1927, S 1 - 10

Wilson, Henry Austin: The Gelasian Sacramentary. Liber Sacramentorum Romanae Ecclesiae. Oxford 1894

Wilpert, Joseph: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. Unter den Auspizien und mit allerhöchster Förderung seiner Majestät Kaiser Wilhelms II. I / IV. Freiburg/B 1916

Winterfeld, Dethard v.: Zur Baugeschichte des Bamberger Fürstenportals. ZKG 39, 1976, S 147 - 166

Witt, Anthony de: I mosaici del battistero di Firenze III. Le storie del Giudizio Finale. Firenze 1956

Wlha, Josef/Swoboda, Heinrich: Miniaturen aus dem Psalterium der Heiligen Elisabeth. Wien 1898

Wölfflin, Heinrich: Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000. München 1921

Wolska, Wanda: La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès. Theologie et Science du VI[e] siècle. Paris 1962

Wolska-Conus, Wanda: Cosmas Indicopleustes. Topographie chrétienne I / II. Paris 1968 / 1970

Woltmann, Alfred/Woermann, Karl: Die Malerei des Mittelalters. Neu bearbeitet von Morton Bernath. Leipzig 1916

Wormald, Francis: English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries. London 1952

- The Benedictional of St. Ethelwold. London 1959
- Anniversary Address. The Antiquaries Journal XLVII, 1967, S 159 - 165
- The Winchester Psalter. London 1973

Wright, Thomas: St. Patrick's Purgatory. An Essay on the Legends of Purgatory, Hell, and Paradise Current during the Middle Ages. London 1844

Wulff, Oskar: Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engelshierarchie in der christlichen Kunst. Altenburg 1894.

- Die Altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends (Altchristliche und byzantinische Kunst I). Die Byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zu ihrem Ausgang (Altchristliche und byzantinische Kunst II). Berlin - Neubabelsberg 1914
- Zwei Tafelbilder des Duecento im Kaiser-Friedrich-Museum. JbPKS XXXVII, 1916, S 68 - 98

Xyngopoulos, Andreas: Ta minmeia ton Serbion. (neugriech.) Athen 1957

Yoshikawa, Itsuji: L'apocalpyse de Saint-Savin. Paris 1939

Zarnecki, George: Later English Romanesque Sculpture 1140 - 1210. London 1953
- Art of the Medieval World. New York 1975
- Romanesque Sculpture at Lincoln Cathedral. (Lincoln Minster Pamphlets, second series, no. 2) Lincoln s.a.

Zavin, Shirley Anne: Ferrara Cathedral Façade. (Columbia University, Diss. 1972) Ann Arbor/Mich. 1974

Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur. Ausstellungskatalog Württembergisches Landesmuseum I - IV. Stuttgart 1977

Zias, Nikolaos: Mani. Alte Kirchen und Klöster Griechenlands. Hrsg. von Evi Melas. Köln 1974^2, S 226 - 235

Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Bearbeitet von Tilo Brandis, Gerard Achten, Fedja Anzelewsky, Peter Jörg Becker u.a. Wiesbaden 1975

Zimmermann, Ernst Heinrich: Vorkarolingische Miniaturen. (Denkmäler Deutscher Kunst III/I) Berlin 1916

Zimmermann, Max G.: Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897

Zingerle, Pius (Hrsg.): Bekenntnisse und Reden über die vier letzten Dinge vom Heiligen Ephraem. I. Aus dem Griechischen und Syrischen übersetzt von P. Pius Zingerle. Innsbruck 1830 (Unveränderter Nachdruck Innsbruck 1845)
- Ausgewählte Schriften des Hl. Ephräm von Syrien aus dem Syrischen und Griechischen übersetzt von P. Pius Zingerle. I. (Bibliothek der Kirchenväter) Kempten 1870

Zocca, Emma: Assisi. (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia 9) Roma 1936

Zucchini, Guido: Affreschi inediti bolognesi. L'Arte XLV, 1942, S 127 - 139

Zürcher, Richard: Italienische Wandmalerei. Meisterwerke des Freskos vom Mittelalter bis Tiepolo. Zürich 1944

Lebenslauf

Am 06. 07. 1948 kam ich, Rupert Schreiner, in München als Sohn des Arbeiters Rupert Schreiner und seiner Ehefrau Rosa, geborene Egge, auf die Welt.

Ab 1954 besuchte ich die Volksschule, trat 1958 in das Max-Planck-Gymnasium in München über und machte dort 1967 das Abitur. Von 1967 bis 1969 leistete ich Wehrdienst. 1969 bis 1970 studierte ich Jurisprudenz, dann Kunstgeschichte an der Universität München bei folgenden Professoren und Dozenten:

Restle und Wessel (Byzantinische Kunstgeschichte und Christliche Archäologie); Bauer, Behling, Braunfels, Bushart, Gross, Kuhn, Lieb, Mütherich, Piel und Wirth (Mittlere und Neuere Kunstgeschichte); Bielefeld, von Finster, von Graeve, Hauke und Homann-Wedekind (Klassische Archäologie). Daneben besuchte ich Vorlesungen und Seminare der Geschichtlichen Hilfswissenschaften, der Kirchengeschichte, der Volkskunde und der Vor- und Frühgeschichte.

Während und nach dem Studium (1977) arbeitete ich als freier Mitarbeiter bei verschiedenen Verlags- und Forschungsprojekten. 1979 bis 1980 war ich Mitarbeiter der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, seit 1980 bin ich Kustos an der Ostdeutschen Galerie in Regensburg.

Seit 1974 bin ich mit der US-amerikanischen Staatsbürgerin Margaret E. Schreiner-Nylund, geb. Nylund, verheiratet. Dieser Ehe entstammen zwei Kinder, Rupert Sebastian und Paul Eugen.